

Dag Solstads krigstrilogi – krigshistorien som politisk og litterært prosjekt

Av Anders Lundell

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap. Vår 2009. Universitetet i Oslo.
Institutt for litteratur, områdekunnskap og europeiske språk.

Takk!

Takk til Anne Birgitte Rønning for utmerket veiledning.

Takk til Inger Østenstad for sjenerøst å ha latt meg bruke hennes omfattende arkiv med Solstad-resepsjon.

Takk til Mari Skurdal for verdifulle innspill.

Takk til mamma og pappa for barnevakt, all hjelp og støtte.

Takk til brødrene mine for praktisk og moralsk støtte.

Takk til den minste og viktigste, min lille solstråle og muntrasjonsråd, Jo.

Innholdsfortegnelse

INNLEDNING	4
PROBLEMSTILLINGER.....	5
MOTTAKELSE OG RESEPSJON	8
VERK, TEKSTER, ROMANER	8
PRESENTASJON AV VERKET	10
STRUKTUR	10
FORTELLER OG FORTELLERTEKNIKK. KONTINUITET OG BRUDD	13
PRESENTASJON AV PERSONENE.....	14
VERKET OG REALISMEESTETIKKEN	17
SAMTIDENS LITTERÆRE DISKURS	20
RESEPSJON OG INTENSJON.....	23
OVERSIKT	24
ROS FRA VENSTRE.....	25
POLITISK MOTSTAND.....	30
VURDERING AV LITTERÆR STRUKTUR OG KVALITET.....	34
MOTTAGELSENS FALLENDE INTENSITET	42
EN FORFATTERINTENSJON I FORANDRING	43
OPPSUMMERING.....	46
ANALYSE.....	48
"INGEN BLEI EGENTLIG FORVIRRA" – OM MØTET MED KRIGEN.....	48
"SVINGENE. DRØMMEN OM SOLLIHØGDA..." – OM Å SKILDRE "EN RETTFERDIG KRIG"	57
DEN TYPISKE HVERDAGEN	63
MOTSTANDSKAMP	69
"TRETTI ÅRS ENSOMHET" – KONSEKVENSER OG LINJER VIDERE	74
AVSLUTNING	80
LITTERATUR.....	85
PRIMÆRTEKSTER.....	85
TEKSTER OM KRIGSTRILOGIEN OG DAG SOLSTADS FORFATTERSKAP	85
ANDRE TEKSTER AV DAG SOLSTAD	86
GENERELL LITTERATUR.....	87

Innledning

”Jeg ville aldri skrive ei bok om den norske arbeiderklassen og krigen hvis jeg ikke var klar over at jeg sjøl vil komme til å stå i den samme situasjonen som norske arbeidere stod i ved krigsutbruddet i 1940, sier Dag Solstad om romanen sin[...]”. Dette er de første linjene på omslaget som fulgte førsteutgaven av *Svik. Førkrigsår* da den kom ut i 1977. Dermed definerte forfatteren romanen som en nødvendig politisk ytring, motivert av behovet for å forstå Norges forrige krig for å være bedre rustet til å møte den neste. Solstad la på denne måten grunnlaget for en lesning og en forståelse av dette verket, etter hvert kjent som krigstrilogien, som knyttet det uløselig til AKP (m-l)s politiske og kunstneriske prosjekt. Ved avslutningen av trilogien i 1980 hadde ml-bevegelsens prosjekt begynte å miste sin kraft. Solstad selv ”tar et oppgjør” med tankegangen bak arbeiderlitteraturen, og blir gjennom 80-, 90- og 00-tallet hyllet for en litteratur som tilsynelatende ligger milevis fra krigstrilogien. Det kan forklare at krigstrilogien i ettertid har blitt satt i parentes i Solstads forfatterskap, og i norsk litteraturhistorie, og at dette verket, av ”Norges største forfatter”,¹ i svært liten grad er behandlet i litteraturvitenskapelige arbeider.

En av de få litteraturvitenskapelige artiklene som er skrevet om krigstrilogien er Atle Kittangs ”Dag Solstads elegiske realisme. Ei lesing av krigstrilogien” (2000). I denne artikkelen hevder Kittang at ”romanane i dag blir omfatta med kompakt likesæle”, selv om verket er ”det mest omfattande resultatet av Solstads ambisiøse prosjekt om å skrive sosialrealisme i samsvar med sine kommunistiske overtydingar”, ”sammenfattar markante tendensar i 70-tallets norske prosalitteratur” og ”presenterer dessuten krigen og okkupasjonen på ein måte som bryt radikalt og provoserande med vårt vanlege 17. mai-pynta glansbilete” (Kittang 2000: 79). Videre i artikkelen peker Kittang på en viktig konfliktlinje i verket, hvordan ”Solstad med diktarhanda byggjer ned mesteparten av den «beredskapen» som han ønskjer å byggje opp med den politiske handa” (Kittang 2000: 101).

Det er en undersøkelse av denne konflikten, mellom det politiske prosjektet som ligger til grunn for verket og den litterære utførelsen av det, som er utgangspunktet for denne oppgaven. I min lesning har jeg gjennomgående undersøkt hvordan det politiske prosjektet svekkes og styrkes av verkets litteraritet. Men det er nødvendig å understreke at krigstrilogien er interessant på andre

¹ Slik han blir definert i Inger Østenstads avhandling *Hvorfor så stor?* (2009).

måter enn som politisk verk. Det at krigstrilogien har havnet innenfor parentes i Solstads forfatterskap, henger også sammen med at det representerer en epoke, og en sjanger, som nok mange i dag ser på som en litterær blindgate. Verket er et epokalt manifest, det gir en innsikt i hvorfor, og hvordan, ledende norske forfattere i en periode skrev om, og for, arbeiderklassen, med et ønske om at litteraturen skulle påvirke og forandre samfunnet. Etter å ha arbeidet tett med krigstrilogien føler jeg meg sikker på at det finnes mer innenfor parentes enn en språklig og politisk villfarelse. Mitt håp er at denne oppgaven også skal vise det til leseren.

Problemstillinger

Utgangspunktet for denne studien er en antakelse av en indre konflikt mellom politikk og litteraritet i krigstrilogien. Dette er et utgangspunkt som skaper flere spørsmål enn det gir svar, så jeg vil i det følgende forsøke å klargjøre hvordan jeg har arbeidet med disse begrepene, og hvilke konkrete spørsmål og hypoteser det har ledet fram til. For det første: Er det en konflikt mellom politikk og litteraritet i krigstrilogien? Underforstått må det også klargjøres hva jeg legger i disse to begrepene. Det politiske i verket er, i denne sammenhengen, definert som litterære og strukturelle grep som kan forklares ut i fra det politiske prosjektet. Hva det politiske prosjektet går ut på, er ikke selvsagt, og må forklares ut i fra to intensjonsnivåer. Det ene intensjonsnivået finner vi i forfatterens uttalte intensjon med verket, og det er dette nivået jeg referer til i kapitlet om forfatterintensjon. I min lesning, som hos Kittang og i den samtidige mottakelsen, blir forfatterens uttalte intensjon en del av verket man ikke kan komme utenom. Dermed står man i fare for å begå ”den intensjonelle feilslutning”,² men i forhold til krigstrilogien, hvor forfatterens uttalte intensjon har vært så sentral i lesningene av verket, er såpass omfattende og i tillegg gir en rekke innsikter i verket, ville det vært en større feilslutning å overse den. Det andre intensjonsnivået ligger i selve teksten, og er vanskeligere å tydelig definere enn den uttalte forfatterintensjon. I denne sammenhengen vil jeg gjøre det såpass enkelt at jeg definerer den politiske tekstintensjonen som det politiske budskapet formidlet i verket, av fortelleren og de litterære personene. Dermed er ”det politiske” i verket definert som den handling, struktur, litterær stil og personskildring som er motivert av det politiske prosjektet, slik det kommer fram i

² ”[...] den påståtte feiloppfatning at en forfatters hensikt med sin diktning er relevant og verdifull for litteraturforskernes vurdering av den. [...] knyttet til [...] kritikerne W.K. Wimsatt og M.C Beardsley, som i artikkelen «The Intentional Fallacy» (1946) hevder at forfatterens hensikt med det han eller hun skriver er forskningen uvedkommende, fordi diktverket – når det er ferdigskrevet og publisert – foreligger som en estetisk totalitet frigjort fra dikterens livsforhold” (Lothe 1997: 114).

den uttalte forfatterintensjonen og i tekstintensjonen. På den andre siden har jeg altså satt opp ”det litterære”, som står i en mulig konflikt med det politiske. Det spesifikke litterære er, i denne sammenhengen, det som ikke lar seg innordne i det politiske prosjektet. Det eksplisitt litterære kommer altså til uttrykk i handling og personschildring som ikke kan forklares ut i fra det politiske prosjektet, og som til en viss grad står i motsetning til dette. Det betyr selvfølgelig ikke at litteraritet kombinert med et politisk budskap er umulig, men det er flere lesere av verket, som jeg skal komme tilbake til, som mener at krigstrilogien litterære verdi kun kommer til syne når verket bryter med det politiske prosjektet. Som tidligere nevnt var det Kittangs artikkel som gjorde meg klar over konfliktlinjen mellom politikk og litteraritet i verket, særlig med den følgende passasjen fra hans artikkel hvor han kommenterer den resignerte tonen i avslutningen på *Brød og våpen*:

[...] ved å la den klinge ut på ein såpass resignert tone, er det eit spørsmål om ikkje Solstad med diktarhanda byggjer ned mesteparten av den «beredskapen» som han ønskjer å byggje opp med den politiske handa. Det trilogien har synt oss, på eit plan som ligg djupare enn den kommunistiske forfattarens intensjonsplan, er at forholdet mellom menneska og historia langt frå er så organisk og oversiktleg som den lukácsianske realismeteorien ønskjer at det skal og bør vere. Dei menneska som krigstrilogien omfattar med genuin interesse, er fylt av kampvilje, rettferdssans og solidaritet med ekte medmenneskelige verdier. Men dei maktar ikkje å skape ei historie som er deira og i pakt med desse verdiane (Kittang 2000: 101).

Denne passasjen reiser en rekke spørsmål. Det ønsket om å bygge beredskap, som Kittang nevner, er det tilstede tidligere i *Brød og våpen*? Med andre ord: Er krigstrilogien et helhetlig politisk og litterært verk? Fremmes det samme politiske budskapet gjennom de tre romanene? Eller skjer det et skifte i løpet av trilogien som gjør det meningsløst å snakke om *Brød og våpen* som en roman som skal heve det norske folks beredskap i møte med en ny krig, slik målet, ifølge forfatteren i det minste, var med *Svik. Førkrigsår*?³ Og skal man la denne uttalelsen fra Solstad i det hele tatt få gjelde for noen deler av trilogien? Hvis det er slik at trilogien har vist at ”forholdet mellom menneska og historia langt frå er så organisk og oversiktlig som den lukácsianske realismeteorien ønskjer at det skal og bør vere”, hva kommer det av? Viser det at trilogien er mislykket som sosialrealistisk litteratur, eller at den har lyktes? Betyr det at verket er avhengig

³ De følgende henvisninger til krigstrilogien forkortes på følgende måte: *Svik. Førkrigsår* (Solstad 1977) omtales i løpende tekst som *Svik* og refereres til som (Svik). *Krig. 1940* (Solstad 1978) omtales i løpende tekst som *Krig* og refereres til som (Krig). *Brød og våpen* (Solstad 1980) omtales i løpende tekst som *Brød og våpen* og refereres til som (Bv).

av å mislykkes politisk for å lykkes litterært? Implisitt i dette ligger også spørsmålet om det er en konflikt mellom realistisk og modernistisk estetikk i verket. Hvis det er slik at det litterære prosjektet ”vinner” over det politiske, er det da ”modernismens” seier over ”realismen”? Dette er noen av de sentrale spørsmålene i denne oppgaven. Min hypotese er at krigstrilogien ikke er et enhetlig politisk og litterært verk, og jeg vil derfor særlig fokusere på konfliktlinjer og brudd som kan kaste lys over forholdet mellom litteratur og politikk.

I analysen vil jeg undersøke følgende tematiske aspekter ved krigstrilogien. I første del av analysen vil jeg undersøke hvordan møtet med invasjonen er skildret, med utgangspunkt i det nest siste kapittelet i *Svik*: ”Ingen blei egentlig forvirra...”. Handlingen i dette kapittelet begynner ved midnatt 9. april 1940, og skildrer hvordan noen av verkets personer, særlig Edgar Strand, med familie, og Ottar Simensen, reagerer på den tyske invasjonen. Kapittelet skildrer Edgar Strands oppvåkning, og Ottar Simensens historiske feil, og er et godt utgangspunkt for å drøfte forholdet mellom ideologi og individuell moral. I det neste kapittelet av analysen vil jeg undersøke hvordan krigshandlingene er skildret i verket, med utgangspunkt i kapittelet ”Svingene. Drømmen om Sollihøgda...” fra *Krig*. I dette kapittelet følger vi Fredrik Lindgren, Edgar Strand og Alf Lindgren gjennom harde kamper på Østlandet, nord for Oslo. Kapittelet skildrer opplevelsen av å være stridende, og inneholder de viktigste spørsmålene som denne opplevelsen reiser. Hvorfor kjemper soldatene, og hva er det de kjemper for å forsvare? Når man kjemper for å forsvare Norge, hva er det egentlig man forsvarer? Sentralt i min analyse av krigshandlingene står de politiske konfliktene som skildres i forholdet mellom offiserer og soldater, mellom å vente på å bli reddet av engelskmennene og kjempe som en partisanhær. Den individuelle opplevelsen av krigen skifter mellom frykt og hat, mellom følelsen av meningsløshet og mening. I avslutningen av denne delen vil jeg også se på Halvor Sørli's skjebne, som ikke deltar i krigshandlinger, og følger ideologien og troen på framtida rett inn i landssviket.

I neste del av analysen vil jeg vektlegge to temaer, hverdagen og motstandskampen, slik det er skildret i *Brød og våpen*. Begge temaene inneholder en kamp for verdighet under okkupasjonen, og belyser sosiale, kjønnslige og politiske konfliktlinjer. Avslutningsvis vil jeg se på epilogen, og særlig på hvordan den påvirker verket som helet, og hvilke linjer som avtegnes for veien videre i Solstads forfatterskap.

Mottakelse og resepsjon

”I avisomtalen av krigstrilogien blandar den høflege (men stundom litt nedlatande) annerkjenninga av Solstads litterære kvalitetar seg med dei obligatoriske uttrykka for politisk usemje. Men tonen er merkeleg likesæl” (s. 80). Slik oppsummerer Kittang den samtidige mottakelsen av *Krig*. Til grunn for dette legger Kittang det han selv kaller ”litt usystematisk research” (s. st.). I denne oppgaven har jeg, naturlig nok, forsøkt å gjøre så grundig research som mulig på resepsjonen av krigstrilogien, noe som utgjør en betydelig del av denne oppgaven. I resepsjonskapitlet vil jeg presentere hovedlinjene i mottakelsen av romanene, i samtid og ettertid.

Resepsjonen av dette verket er tett knyttet sammen med forfatterintensjonen, her definert som de samlede uttalelsene forfatteren har gitt om krigstrilogien, i artikler og intervjuer. Man finner knapt en artikkel om verket som ikke nevner setningen jeg har startet denne oppgaven med. Dermed har forfatterens uttalte intensjon med romanene hatt en stor påvirkning på hvordan de har blitt lest. Kort sagt kan man si at uttalelsene fra Solstad som ledsaget utgivelsen av *Svik* tydelig plasserte romanen i 70-tallets politiske diskurs, noe vi skal se flere eksempler på. I tillegg har forfatterens uttalelser om verket skiftet merkbart over tid, noe som bidrar til at forfatterintensjonen ikke er én tydelig stemme, men snarere en av mange oppfatninger av verket. På grunnlag av dette finner jeg det naturlig å se på resepsjonen og forfatterintensjonen under ett.

Verk, tekster, romaner

Jeg omtaler de nevnte tre romaner samlet med to betegnelser, ”krigstrilogien” og ”verket”, og begge begrepene kan behøve en klargjøring. Begrepet ”krigstrilogien” har fulgt de tre romanene fra utgivelsen av *Brød og våpen* i 1980. Naturlig nok ble den ikke kalt en trilogi før det faktisk forelå tre romaner, men ved utgivelsen av *Svik* ble det gjort klart fra forfatter og forlegger at dette var første bind av en trilogi. Begrepet ”krigstrilogien” har blitt brukt konsekvent som betegnelse for verket i ettertid. Begrepet ”verk” brukes av meg konsekvent om hele trilogien, ikke om en enkelt roman. Dette har større implikasjoner enn å benevne bøkene som trilogi, i og med at det knytter romanene sammen til en enhet. Selv om de tre romanene skiller seg fra hverandre på flere punkt, er de uløselig knyttet sammen som ett verk, gjennom at det er de samme personene som

figurerer i alle romanene og at historien fortelles kronologisk gjennom tre bind. Det er ikke mulig, det gir i hvert fall ingen mening, å se på en av romanene frigjort fra de to andre.

Det foreligger fire utgaver av krigstrilogien. Førsteutgavene kom i en innbundet og en heftet utgave. Jeg forholder meg konsekvent til den heftede utgaven. I tillegg kom det en nyutgivelse i forbindelse med utgivelsen av Solstads samlede verk i 2000, og en ettbinds utgave i 2005.⁴ Jeg kjenner ikke til noen forskjeller i hovedteksten mellom disse utgavene. I parateksten derimot, skjer det en interessant utvikling, også fra første til siste bok i førsteutgavene. På omslaget til førsteutgavene av de to første romanene er det trykket fotografier, av henholdsvis arbeidere og soldater. På omslaget til *Brød og våpen* er det trykket en tegning av Per Kleiva, noe som bryter med det tydelige budskapet i de to foregående omslagene, om at det her er arbeiderklassen som gestaltes. På ettbindsutgaven fra 2005 er det et fotografi av tyske soldater som marsjerer ned Karl Johan, et kjent og ukontroversielt bilde av den tyske invasjon. På et seminar om krigstrilogien på Litteraturhuset 20.11.2008 beskrev Anders Heger dette som en utvikling fra å framstille arbeiderklassens møte med krigen, til en klassisk framstilling av krigen. En utvikling hvor trilogien går fra å være et politisk verk, til å bli ”rene” romaner, en utvikling han beskrev som en ”verkets seier”, siden det viser at litteraturen vinner gjennom årenes løp. At parateksten har hatt en påvirkning på hvordan verket oppfattes er uansett sikkert. Det var kun på omslaget til førsteutgaven av *Svik* at det nevnte utdraget fra intervjuet i Klassekampen ble trykket. Å lese *Svik*, med en tekst på omslaget hvor forfatteren slår fast at ”han er klar over at han sjøl vil stå i den samme situasjonen som norske arbeidere stod i ved krigsutbruddet i 1940” og et fotografi av arbeidere, må nødvendigvis være forskjellig fra å lese den med et nøytralt omslag, som i utgaven fra 2000, eller med et bilde som framstiller den klassiske norske krigshistorien, slik som på utgaven fra 2005.

⁴ I denne utgaven er Kittangs artikkel ”Dag Solstads elegiske realisme” trykket, i en forkortet utgave, som etterord og blir dermed en del av verkets paratekst.

Presentasjon av verket

Krigstrilogien strekker seg over mange sider og handler om mange personer. For å få et godt utgangspunkt for analysen av verket er det nødvendig med en presentasjon av verkets handling, struktur, personfremstilling og fortelleteknikk.

Struktur

Handlingen i *Svik* starter i mars 1938⁵ og avsluttes sommeren 1940. Handlingen i romanen avsluttes rett etter den tyske invasjonen, og handler i hovedsak om førkrigstiden. Vi blir introdusert til verkets sentrale personer og følger disse gjennom arbeid, fritid og idrett. Førkrigsårene blir framstilt som en urolig og sammensatt historiske epoke. På den ene siden er det en tid med store framganger, slik det presenteres i romanens første kapittel, med tittelen ”Det er styring i landet, en fagforeningsmann flytter til Sinsen, og faren hans priser de gode tidene” (Svik: 7). I det første kapitlet legges altså et viktig premiss for møtet med invasjonen, det er oppgangstider, Arbeiderpartiet har ”styring i landet”, og arbeidsløsheten er minkende. Arbeiderne opplever økt materiell velstand og har tro på framtida. Som kontrast til oppgangstida i Norge står krigshandlingene i utlandet. Et sentralt tema i romanen er hvordan romanens personer reagerer på krigen. I *Svik* er det ikke bare den tyske invasjonen av Norge som representerer krigstrusselen, også den spanske borgerkrigen og vinterkrigen i Finland påvirker livene til folket på Oslos østkant. I min analyse har jeg valgt å se på ett kapittel spesielt, ”Ingen blei egentlig forvirra, alle handla slik de måtte, unntatt en” (Svik: 169-87), hvor angrepet på Norge skildres. Dette er romanens nest siste kapittel, og jeg legger dermed mer vekt på møtet med invasjonen enn jeg gjør på skildringen av hverdagsliv. Hverdagskildringene i *Svik* er interessante nok de også, særlig siden hverdagen til arbeiderne er skildret med slående grundighet og nærhet. Likevel er det, etter min oppfatning, skildringene av hvordan personene reagerer på invasjonen som er viktigste,⁶ først og fremst fordi dette er et verk om krigen, det er krigsopplevelsen som er det sentrale i

⁵ At det ett sted står ”[...] denne februaratta i 1938” (Svik: 9) må man anse som en feil, da det flere steder gjøres klart at det er i mars.

⁶ Her kan det også nevnes at da Dag Solstad ble bedt om å lese et utdrag fra krigstrilogien på litteraturhuset 20.11.2008 valgte han å lese fra det siste kapitlet i *Svik*: ”Alfs niste”, hvor Alf Lindgren iherdig forsøker å få deltatt i krigen.

denne romanen og i de to neste. I tillegg reises det noen viktige spørsmål i dette kapitlet: Hvorfor handler personene slik de gjør? Hva er det som leder mennesker i den ene eller andre retningen? Hvorfor handler noen ”rett”, mens andre handler ”feil”? Og hva kan dette si oss om *Svik* som politisk og litterær tekst?

Handlingen i *Krig* begynner den 12. april 1940, og avsluttes i begynnelsen av september 1940. *Krig* skiller seg altså fra de to andre romanene når det gjelder tidsutstrekning, og skildrer bare en fire måneders periode. Hovedsakelig følger vi fire av personene, Alf Lindgren, Fredrik Lindgren, Jan Johansen og Edgar Strand, gjennom deres opplevelse av den regulære krigføringen på Østlandet. På det menneskelige plan følger vi mennene gjennom krigens lidelser, og dette knyttes tett sammen med de politiske spørsmålene som styrer krigføringen. Krigskildringene følger to fronter. Jan Johansen befinner seg i Østfold, i en avdeling av hæren som ikke løsner et eneste skudd mot tyskerne, men ender opp med å plyndre butikker i Ørje før de interneres i Sverige. Skildringene av felttoget i Østfold viser offiserer som bevisst saboterer ordre for å unngå å bekjempe tyskerne, og viser hvordan Jan Johansen og de andre soldatene blir desillusjonerte og går i oppløsning. Brødrene Lindgren og Edgar Strand, derimot, gjennomlever flere direkte trefninger med de tyske styrkene, i området nord for Oslo, på Hadeland og ved Sollihøgda. Romanen tegner opp en konfliktlinje mellom soldatene som ønsker å kjempe, og som finner en personlig mening i den militære motstanden mot okkupasjonen, og offiserene som ønsker en passiv linje, som ikke har tro på den norske hærens muligheter og legger nasjonens skjebne i britiske hender. Disse konfliktlinjene vil være sentrale i min analyse av krigshandlingene i verket. *Krig* avsluttes med at mennene vender tilbake til hverdagen. Alle hovedpersonene vender tilbake fysisk uskadet, men bærer med seg krigsopplevelsen videre. Særlig preges de av opplevelsen av den manglende motstandsviljen hos offiserskorpset, og det bidrar til en politisk oppvåkning for Alf Lindgren og Edgar Strand. I *Krig* følges også Halvor Sørli, som ikke deltar i krigshandlinger, men som følger ideologen Eilert Møller inn på veien mot landssvik.

Handlingen i *Brød og våpen* starter i juli 1941 og avsluttes sommeren 1944. Romanen består av en hoveddel og en epilog. Epilogen omtaler og oppsummerer hva som hendte med personene fra sommeren 1944 til 1974. Romanen strekker seg dermed over flere år, og over flere sider enn de to foregående. Romanen starter med å følge Alf Lindgren på vei til jobb ved Akers mek. og følger livet her og ved Standard Telefon & Kabelfabrikk (STK) tett. Hverdagslivet under okkupasjonen er en sentral tematikk i romanen, både ved arbeidsplassene og i hjemmene. Vi

følger personenes kontinuerlige kamp for å opprettholde verdigheten under okkupasjonen. Både Akers mek. og STK er krigsviktig industri, noe som understreker vanskeligheten med å holde på verdigheten samtidig som ens arbeid bidrar til den tyske krigsmaskinen. I en av passasjene jeg vil se nærmere på, tematiseres den folkelige reaksjonen på ”tyskertøsene”, og dette er også et sjeldent eksempel på at maktforholdet mellom kvinner og menn i arbeiderklassens tematiseres. Utover i *Brød og våpen* følger vi motstandskampen, gjennom opplevelsene til Edgar Strand i Milorg, Fredrik Lindgren i NKP og Alf Lindgren i Evald-gruppen. Hoveddelen av romanen avsluttes sommeren 1944, og frigjøringen skildres kun i epilogen. I epilogen følger vi de sentrale personenes etterkrigstid. Motstandskampens menneskelige og politiske dimensjon, og epilogens estetiske og politiske påvirkning på verkets helet, er sentrale deler av min analyse av trilogiens siste del.

Totalt i krigstrilogien er det 20 kapitler, fordelt slik: 13 kapitler i *Svik*, fire kapitler i *Krig* og tre kapitler i *Brød og våpen*, i tillegg til epilogen ”Tretti års ensomhet”. Tekstens oppdeling forandrer seg altså radikalt fra de korte kapitlene i *Svik* til *Brød og våpen*, hvor teksten kun brytes opp to ganger, selv om hoveddelen i *Brød og våpen* er 17 sider lenger enn *Svik*. De 15 første kapiteltitlene i verket kan man grovt sett dele de i to kategorier, den korte og den lange. Den korte tittelen er selvfølgelig kort, og gir en nøktern beskrivelse av hva som følger. For eksempel titlene ”Fredrik Lindgrens hjemkomst” (*Svik*: 100) og ”Halvor Sørli” (*Svik*: 111). De lengre titlene gir en mer inngående beskrivelse av hva som følger i teksten, for eksempel:

Edgar Strand får en sønn som blir kalt Josef Omar, en ordfører forklarer hvordan det er mulig å være arbeidsledig, men likevel i fullt arbeid, en rastløs sommer, å spille whist med fru Lindgren, å høre Georg Hansen fortelle om studentenes falske profeter, å skrive revy og om hvordan den blei mottatt (*Svik*: 83).

At titlene utover i verket blir lengre er naturlig siden det blir færre kapitler, og således mer handling i hvert kapittel. Alle titlene i de to siste bøkene er av den lange typen, med unntak av kapittel to i *Krig* som enkelt og greit heter: ”Oslo, april” (*Krig*: 31), og kapittel to i *Brød og våpen* som er en mellomting: ”1942. Vilkåra. Spørsmål. Perspektiver. Vekke Folket! Gripe dagen?” (*Bv*: 54). Den første kapiteltittelen som bryter med formen til de tidligere, er altså tittelen på det tredje kapittelet i *Krig*:

Svingene. Drømmen om Sollihøgda. Fredrik Lindgren får seg en overraskelse. Dyreskrik. Brann. Inferno. Å vente. Kalde netter. Et forferdelig syn: Usårbare panservogner ruller gjennom Haugsbygd, Norge. Å vente. Kalde netter. Hva hørte Alf Lindgren tyskerne skrike i åsene ved Bjørgeseter? Tilbake, tilbake. Oppover, oppover, til engelskmennene kommer. Men framfor alt: Om den største ulykka å leve i borgerskapets stat (Krig: 129).

Her ser man en annen bruk av litterære virkemidler enn i tidligere titler. Først kommer det ett enkelt ord som ikke gir noen entydig mening, nemlig ”Svingene”. Fortelleren begynner her å bli mer sparsommelig med informasjon om hva som følger, det antydes bare med enkeltord. Videre kommer det en rekke gjentakelser. Dette kapitlet inneholder de mest grusomme skildringene av krigshandlinger, og hvordan dette påvirker den litterære stilen vil være et av temaene for min analyse av dette kapitlet.

Forteller og fortellerteknikk. Kontinuitet og brudd

Knut Hoem utga i 1999 en artikkel om krigstrilogien der han beskriver fortelleren i trilogien slik: ”Men trass i at eg-forteljaren er allvitande slik ein realistisk forteljar skal vere, så er det forteljaren som er det største problemet for den som vil kategorisere krigstrilogien som ein sosialrealistisk syttitalsroman” (Hoem 1999: 47). For det første definerer Hoem fortelleren i verket som en jeg-forteller, en type forteller han mener ”ikkje har noko i ein realistisk roman av den sorten Solstad påstår det skal vere å gjere. At han ordnar seg fint inn i Solstads forfatterskap er ei anna sak” (Hoem 1999: 46). Er dette korrekt? Kan man definere fortelleren i krigstrilogien som en jeg-forteller, en førstepersonsforteller? Det finnes ikke et sted i verket hvor ordet ”jeg” blir ytret fra fortelleren, noe Hoem heller ikke viser til. Hvordan kan man da definere fortelleren som en jeg-forteller? Årsaken til denne definisjonen fra Hoem må komme av at fortelleren i verket kommenterer handlingen, på en måte som ligger utenfor hva han mener en aural forteller kan tillate seg. Uansett, definisjonen av en personal og aural forteller innenfor litteraturvitenskapen burde være såpass klar at det er hevet over tvil at fortelleren i krigstrilogien tilhører den siste kategorien. Skillet defineres for eksempel slik i *Litteraturvitenskapelig leksikon*:

I motsetning til en aural forteller (som ser alt personene hans ser, men uten å delta i handlingen) er en personal forteller aktiv i handlingen, dvs. i utformingen av plottet eller handlingsstrukturen. [...] En personal forteller markeres ved kombinasjonen av førstepersonspronomen og aktivt handlingsengasjement (Lothe 1997: 83).

Dermed burde det være klart at fortelleren i krigstrilogien er en aural forteller. Like klart burde det likevel være at fortelleren i verket er en tvetydig instans, som til tider aktivt kommenterer handlingen, og sågar trekker konklusjoner på vegne av leseren. I utgangspunktet er fortelleren i dette verket en ”vanlig”, allvitende, aural forteller, som skifter mellom personene sine, har tilgang til deres følelsesliv og varierer mellom å se hendelsene fra personenes synsvinkel og fra et nivå over personene. Det som fører til at fortelleren derimot blir litt vanskelig å plassere, og som fører til at Hoem kaller ham for en jeg-forteller, er at fortelleren bryter inn og kommenterer handlingen. Disse bruddene opptrer på forskjellige nivåer, og jeg skal vise til flere eksempler på dette i løpet av oppgaven. Et av disse eksemplene finner vi i passasjen hvor Edgar Strand bestemmer seg for å dra og kjempe i *Svik*. Her finner man en passasje hvor utsigerposisjonen glidende skifter mellom Edgar og fortelleren, og hvor det kan være vanskelig å skille de to fra hverandre. Dette rokker ved distansen fortelleren har til de litterære personene. Et annet slikt brudd, og kanskje det punktet i hele verket hvor fortelleren tydeligst griper inn i handlingen, finner vi i passasjen hvor Ottar Simensen nekter sønnen sin å dra i krigen. Her stopper fortellingen på et vis opp, og fortelleren trekker konklusjoner på vegne av både historien og leseren vedrørende hva den litterære personens handlinger fører med seg. Her dukker det også opp et ”vi”, som kan være en medvirkende årsak til at Hoem også mener å se et ”jeg”, noe jeg skal undersøke nærmere når jeg ser på denne passasjen i analysen. Mye av verkets kompositoriske spenninger ligger i disse bruddene, og de påvirker krigstrilogien som litterært og politisk verk. Begge de nevnte passasjene, i tillegg til flere andre hvor det forekommer brudd med den realistiske fortellerteknikken, skal jeg se nærmere på videre i oppgaven.

Presentasjon av personene

Vi møter et stort antall personer i trilogien, fra ulike sosiale lag, men verkets hovedpersoner er alle arbeidere fra Rathkes gate⁷ på Grünerløkka i Oslo. For oversiktens del vil jeg her gi en kort presentasjon av de sentrale personene, med hovedvekt på dem som spesifikt nevnes i denne oppgaven:

Familien Johansen:

⁷ Navnet på gaten staves både ”Rathkesgate” og ”Rathkes gate” i verket. På dagens gateskilt skrives det i den siste versjonen, så jeg skriver det dermed slik.

- Stein Johansen, gift med Jorunn. Sønn av Kristine og Rudolf ”Gravlaksen” Johansen. Fagforenings- og Arbeiderpartimann, jobber ved STK under deler av verket, og følges gjennom hele verket. Deltar ikke i direkte krigshandlinger.
- Jan Johansen, enslig. Bror av Stein. Jobber ved STK. Langdistanseløper. Deltar i felttoget i Østfold. Følges gjennom hele verket.
- Unni Johansen, enslig. Søster av Stein og Jan. Jobber ved postkontor. Følges i store deler av verket. Blir kurér for den kommunistiske motstandsbevegelsen. Blir arrestert og drept av tyskerne i *Brød og våpen*.

Familien Lindgren:

- Fredrik Lindgren, gifter seg med Anne Lise Moe etter krigen. Sønn av Sigrid og Laurits Lindgren. Laurits henger seg i *Svik*. Fredrik er kommunist, deltar i den spanske borgerkrigen, i kamphandlinger ved invasjon og i NKPs illegale motstandsarbeid. Jobber i en kort periode under krigen på bilverksted, jobber som blikkenslager etter krigen. Følges gjennom hele verket.
- Alf Lindgren, gifter seg med Sidsel Thorvaldsen i *Brød og våpen*. Bror av Fredrik. Jobber ved Aker mekaniske verksted. Deltar i kamphandlinger ved invasjonen og blir med i sabotasjeorganisasjonen Evald-gruppen. Følges gjennom hele verket, fram til han blir arrestert og henrettet av tyskerne i epilogen.

Andre:

- Edgar Strand, gift med Ellen. Sønn av Johanne Strand. Faren er død. Arbeidsledig ved verkets begynnelse, får etter hvert jobb ved STK. Deltar i krigshandlinger. Går inn i Milorg. Følges gjennom hele verket.
- Halvor Sørli, forlovet med Else Hovde. Arbeider som typograf i Arbeiderbladet, og er engasjert i fagforeningen. Blir etter hvert med i kretsen rundt Eilert Møller, og tar livet av seg mot slutten av *Krig*.
- Ottar Simensen, gift med Martha. Klubbformann ved STK ved verkets begynnelse. Blir avsatt etter stridigheter om innføring av tidsstudier og forholdet til Vinterkrigen i Finland. Kommunist, etter hvert sentral i den illegale kommunistiske motstandsbevegelsen. Blir skutt av tyskerne, under en razzia, i *Brød og våpen*.

Dette er de sentrale personene i verket, men det totale persongalleriet inneholder langt flere personer. Flere av de nevnte har barn og andre familiemedlemmer, som nevnes i verket, uten å spille en viktig rolle i historien. Flere av bipersonene nevnes mange ganger gjennom trilogien, men da de ikke spiller en sentral rolle utelates de her. Det forekommer flere lengre passasjer hvor personer fra overklassen skildres, men disse er ikke sentrale, og har heller ikke en viktig plass i denne oppgaven. Hvordan personene framstilles varierer mye, både i litterær stil og i forhold til fortellerens sympati med dem. Dette henger tydelig sammen med ønsket om å skape ”det typiske”, som forklart hos Lukács, noe som blir tydelig i den følgende undersøkelsen av realismeestetikken som ligger til grunn for verket.

Verket og realismeestetikken

I innledningen refererte jeg til Kittangs påstand om at ”trilogien har synt oss” at ”forholdet mellom menneske og historia langt frå er så organisk og oversiktleg som den lukácsianske realismeteorien ønskjer at det skal og bør vere” (Kittang 2000: 101). Hva går så den lukácsianske realismeteorien ut på? Er det korrekt å hevde at krigstrilogien er skrevet med utgangspunkt i denne romanestetikken? For å få på plass et teoretisk fundament for den videre analysen vil jeg forsøke å svare på disse spørsmålene ved å undersøke Lukács’ realismeteori, den litteraturteoretiske diskursen i verkets samtid og noen artikler fra Solstad hvor han plasserer seg i forhold til litteraturteoretiske begreper.

I innledningen til essaysamlingen *Realisme* av Georg Lukács peker Helge Rønning på at Lukács’ realismeteori hviler på tre begreper. Disse er ”det typiske”, ”totalitetsgestaltningen” og ”realismens seier” (Rønning 1975: 17). Begrepet ”realismens seier”, opprinnelig brukt av Friedrich Engels, er kanskje det vanskeligste å bli klok på. Til forskjell fra de to andre begrepene, er det rent analytisk. En forfatter kan postulere at han forsøker å skildre det typiske når han skriver, slik Solstad gjør i ”Et langt foredrag...” (1981),⁸ men det er vanskeligere å hevde at han skal framstille ”realismens seier”. På den ene siden hevder Lukács at ”realismens seier” er av ”vesentlig betydning for all realistisk kunst. Dette begrepet uttrykker den virkelige realismens betydning, som uttrykkes ved den fanatiske trang enhver kunstner har til å framstille virkeligheten” (Lukács 1975: 194). Videre knytter han også begrepet til personfremstillingen i realistisk litteratur:

Figurene må utvikle seg i en bestemt retning, og lider den skjebne som den indre dialektikk i deres samfunnsmessige og psykiske eksistens foreskriver dem. Den som er i stand til å dirigere livsutfoldelsen i sine egne skikkelser, kan ikke være noen virkelig realist og ingen stor forfatter (s. st.).

Det er en forunderlig vektlegging av skjebnen i denne definisjonen, et aspekt som det er vanskelig å se i sammenheng med realismen i krigstrilogien. Det må vel være en forutsetning i

⁸ ”Et langt foredrag om materialismen, polemikk mot dogmatismen – særlig da formalismen – og et forsøk på å beskrive min egen arbeidsmetode i forsettet på å være en materialistisk forfatter” (Solstad 1981: 226-254), opprinnelig holdt som foredrag i 1978. Første gang publisert i *Artikler om litteratur. 1966-1981* (Solstad 1981).

den materialistiske litteraturen at personene har mulighet til å bryte ut av den skjebne som deres ”samfunnsmessige og psykiske eksistens foreskriver dem”? Det er vanskelig å se ”realismens seier” som noe annet enn et sekkebegrep, som kan fylles med for mye innhold til at det har en presis definisjon, noe som understrekes ytterligere hvis man tar med Kittangs definisjon, som er hentet fra en annen tekst av Lukács:

Berre dersom han [forfatteren] aktivt er på parti med framstegskreftene i den historiske prosessen, kan han skape litteratur der realismen sigrar: «Realismens siger kjem berre når dei heilt store realistiske forfattarane står i eit djupt og alvorlig, om ikkje medvite erkjent forhold til eit progressivt straumdrag i menneskeslektas utvikling» (omsett etter Lukács 1969: 229) (Kittang 2000: 97).

Begrepene ”type” og ”totalitetsgestaltning” er derimot tydeligere definert, og kan både knyttes til metoden som ligger til grunn for krigstrilogien, og benyttes som verktøy i lesninger av verket. Slik definerer Lukács selv ”typen”:

Et realistisk litteratursyn finner sin sentrale kategori og sitt viktigste kriterium i *typen*, som både i forhold til karakter og situasjon på en eiendommelig måte markerer den organiske foreningen av det allmenne og det individuelle i en syntese. Det er ikke i kraft av at han er et gjennomsnitt at typen blir type, men heller ikke fordi hans individuelle karakter får betydning – den være seg aldri så dyptpløyende skildret, men fordi alle menneskelig som samfunnsmessig vesentlig bestemmende momenter i en historisk epoke løper sammen, krysses og finner sitt uttrykk i ham (Lukács 1975: 188).

At Solstad gikk i gang med krigstrilogien med et mål om å skape ”det typiske” kommer klart fram i ”Et langt foredrag...” hvor han skriver om ”det sentrale ved arbeidsmetoden jeg bruker. Og det er å skape det typiske. Den typiske versjonen, den typiske situasjonen og de typiske konstellasjonene” (Solstad 1981: 247). Solstad gir flere eksempler på hvordan han går fram for å skildre ”det typiske”. Et av disse handler om konflikten innad i fagforeningen ved Standard Telefon & Kabel, hvor Solstad har tatt utgangspunkt i en virkelig konflikt og forandret den slik at den skal bli mer typisk:

I virkeligheten var klubbformannen for tidsstudier, og han var en middelaldrende sosialdemokrat. Hans motstander, nestformannen, var en ung kommunist. I romanen min er klubbformannen en middelaldrende kommunist, og nestformannen en ung fremadstormende sosialdemokrat. Hvorfor gjør jeg denne forandringen? [...] Romanen

Svik har som ledetema sosialdemokratiets nye kraft, det er det seirende unge, det nye, som stormer så berusende fram, og dets representant i romanen skal være en ung sosialdemokrat, ikke en halvgammel førtiåring, med røtter fra 1917. Det skal imidlertid kommunisten være. Han er en middelaldrende mann med klare røtter til den russiske revolusjonen, og også en mann prega av å gå fra nederlag til nederlag (Solstad 1981: 245).

Her beskriver forfatteren hvordan han går fram for å gjøre personene sine til typer. Men at disse to personene, Stein Johansen og Ottar Simensen, er typer gjør ikke alle personene i verket til typer. Selv om mange av personene har typiske trekk, har de også individuelle særegenheter som det ikke er enkelt å forklare ut i fra ønsket om å skildre det typiske. For eksempel: Hvorfor stammer Alf Lindgren? I min analyse av krigstrilogien er personschildringene viktig og jeg vil undersøke hvordan det typiske og det individuelle sammenfaller, og står i motsetning til hverandre, i skildringen av de litterære personene.

Helge Rønning gir en god drøfting av begrepet ”totalitetsgestaltningen”. Begrepet henger sammen med forholdet mellom de episke og dramatiske former, og er tett knyttet sammen med tankene om ”det typiske”:

Dramaet gir uttrykk for en intensiv totalitet, mens de episke genre uttrykker en ekstensiv totalitet. Med «ekstensiv totalitet» mener Lukács en skildring som dekker et tidsløp og en rekke skikkelser, og som tar for seg sosiale og psykologiske forhold. [...] Det han finner i de episke genre kaller han objekttotalitet, og det han finner i de dramatiske genre, kaller han bevegelsestotalitet. I det første ligger at menneskene skal skildres i vekselvirkning med det samfunn som de er en del av. [...] Totalitetskategorien har selvfølgelig en klar sammenheng med begrepet om det typiske. Begge kategoriene bidrar til å skille den realistiske litteratur fra verk der den subjektive skildring tar overhånd og de objektive vilkår ikke får tre frem. De bidrar også til å skille den realistiske litteratur fra verker der opphopningen av detaljer og den fotografiske gjengivelse av virkeligheten blir dominerende (Rønning 1975: 18).

Å diskutere forholdet mellom de episke og dramatiske sjangere er ikke spesielt relevant i denne sammenhengen. Men at krigstrilogien inneholder en ”ekstensiv totalitet” synes åpenbart. Like klart synes det et personene i verket ”skildres i vekselvirkning med det samfunn som de er en del av”. Slik jeg skal vise i denne oppgaven inneholder krigstrilogien en skildring av totaliteten av den norske arbeiderklassens møte med krigen. Denne totaliteten kommer til uttrykk gjennom skildringer av hverdagslivet hjemme og på fabrikken, idretten, krigsopplevelsen og

etterkrigstiden. Totaliteten kommer også til uttrykk i hvordan personene er skildret. Selv om det finnes mange endimensjonale skikkelser i verket, skal jeg forsøke å vise at det også finnes et stort antall sammensatte litterære personer, i et langt større antall enn i noe annet verk av Solstad. Forfatteren har selv gitt en interessant betraktning om ”opphopningen av detaljer” jfr. den siste setningen i passasjen over. Igjen fra ”Et langt foredrag...”, hvor han kommenterer arbeidet med å skildre felttoget i Østfold:

Jeg tror den største faren for en forfatter som sitter inne med så mye materiale som jeg gjør når det gjelder felttoget i Østfold, er at han går i gang med å lage en katalog [...] Det å lage en katalog over faktiske begivenheter og det å skape det typiske, det er to ting som står i stikk i strid med hverandre. [...] Sannhetsverdien i en katalog ligger i at dette er virkeligheten. Hvis dette virkelig har skjedd, så er det Sannheten. Arbeidets verdi ligger i den fotografiske likheten med virkeligheten. Dess flere fakta som peker i samme retning, dess sannere blir resultatet. Men diktningas sannhet ligger i noe helt annet. Den ligger i å formidle innsikt. Ikke fakta. (Solstad 1981: 248).

Vi kan her se at det teoretiske utgangspunktet som Solstad skisserer i ”Et langt foredrag...” på mange områder sammenfaller med Lukács’ realismeteori, og de har det til felles at de ser på ”det typiske” som et sentralt kjennetegn for vellykket realistisk litteratur. Det er viktig å understreke at dette er det teoretiske *utgangspunktet* for krigstrilogien, og det er markante forskjeller i det litteratursynet forfatteren presenterer ved utgivelsen av *Svik* og det han presenterer når *Brød og våpen* kommer ut. Hvordan denne forskjellen manifesterer seg, og hvilken påvirkning det har hatt på lesninger av trilogien, skal jeg se nærmere på i redegjørelsen for forfatterintensjonen. Kittangs påstand, som jeg startet dette kapitlet med, viser til avslutningen av verket, og påpeker dermed en utvikling i verket som fjerner seg stadig lenger fra det lukácsianske utgangspunktet. Hvordan denne utviklingen kommer til syne, og i hvilken grad det finnes gjennomgående brudd med den realismeteori som forfatteren postulerer ovenfor, vil være et sentralt tema for min analyse av krigstrilogien.

Samtidens litterære diskurs

Hvilken litterær offentlighet er det Solstad skriver seg inn i med *Svik*? Og hvilken posisjon har forfatteren i denne offentligheten? Representerer romanen et brudd med den rådende litterære diskursen, eller plasserer den seg trygt i midten av en litterær retning som dengang sto sterkt?

Antologien *Linjer i norsk prosa. 1965-1975* (Rønning 1977) gir et godt bilde av den litterære diskursen i tiåret som lå forut for utgivelsen av *Svik* og oppfatningen av Solstads virke som forfatter i dette tiåret. På forsiden til *Linjer i norsk prosa* presenteres boka slik: ”Sentrale forfatterskap i den nye norske litteraturen etter 1965, analysert og vurdert av unge, radikale kritikere. Hvilken plass har den samfunnsengasjerte diktningen i dag? Hva forteller kvinnelitteraturen, triviallitteraturen, barnelitteraturen om samfunnet vårt?” (Rønning 1977). Den tette knytningen mellom litteratur og samfunn som vektlegges her sier mye om hvordan den litterære offentligheten var åpen for tydelige politiske romaner, slik som *Svik*. Slik jeg ser det er det åpenlyst at Solstads litterære prosjekt i siste halvdel av 70-tallet i større grad fulgte de rådende litterære konvensjonene, enn brøt med dem. Harald Bache-Wiig går i en artikkel i denne antologien gjennom Solstads forfatterskap fra debuten *Spiraler* (1965) til *25. septemberplassen* (1974). Han oppfatter en ”tragisk modernisme” i *Spiraler* som ”synes bevisst å vende historien ryggen for isteden å konsentrere seg om ’menneskets fundamentale vilkår’. I den grad elementer fra en moderne virkelighet inngår i den, blir de nettopp av-historisert, abstraherte til tegn for menneskets absolutte fremmedhet i verden” (Bache-Wiig 1977: 122). Fra dette utgangspunktet beskriver Bache-Wiig en utvikling i forfatterskapet som åpner opp for virkeligheten, og i avslutningen på artikkelen oppsummerer han utviklingen slik:

Alle Solstads tidligere bøker var skrevet ut ifra en nesten umenneskelig idémessig og kunstnerisk konsekvens, en konsekvens så sterk at den stadig har sprengt seg selv innenifra. En slik overanstrengelse p.g.a. et ”dogmatisk” utgangspunkt er det vanskelig å spore i *25. septemberplassen*; tvert om tror jeg en må si at Solstad her inntar en langt mer åpen og avslappet holdning til virkeligheten enn tidligere. I møtet med fellesskapets utopi har individualisten klart å bryte ut av sine sirkler og skall. Den pessimisme som preget de tre første bøkene, er erstattet av en helt ny tillit til andre mennesker og våre felles muligheter i framtida (Bache-Wiig 1977: 156).

For Bache-Wiig er altså utviklingen fra den avsondrete, modernistiske stilen i Solstads første bøker, til den mer samfunnsengasjerte tilnærmingen i *25. septemberplassen*, en utvikling han er positivt innstilt til. Særlig interessant er det at han mener at de tidligere bøkene til Solstad lider mer under et ”dogmatisk utgangspunkt” enn *25. septemberplassen*. Dermed knytter han det dogmatiske like mye til estetiske som politiske forhold. At Solstad ville ha satt pris på å bli roset for ikke å ha et dogmatisk utgangspunkt i 1974, er nok tvilsomt. Hvilken posisjon han ønsker å ha i den litterære offentligheten og hvordan han mener *25. septemberplassen* burde leses, gjør

Solstad rede for i artiklene ”Hvem er det som snakker?”, del en og to (1981).⁹ I disse to artiklene går Solstad til frontalangrep på det han mener er feilaktige lesninger av hans bøker. I del to ”tar han for seg” en artikkel av Helge Rønning i svenske BLM (1975), og han protesterer voldsomt mot Rønnings analyse av utviklingen i den nye norske litteraturen generelt, og 25.

septemberplassen spesielt. Her fra Solstads artikkel:

Rønning begynner artikkelen i BLM slik: «Det er i de siste års nye norske litteratur flere eksempler på at det litterære interesseområdet er i ferd med å utvides fra skildringen av problemene til intellektuelle mellomlagsfolk til å gjelde beretninger om hva som rører seg i arbeiderklassen og foregår blant folk utenfor de litterære sentre. Det siste års bokproduksjon har vist denne tendensen særlig tydelig ved at en rekke av de mest interessante bøkene nettopp har som prosjekt å bryte ut av litterær isolasjon og gå inn i folks hverdag» (Solstad 1981: 191).

Rønning beskriver utviklingen, i stor grad, på samme måte som Bache-Wiig, som en åpning mot samfunnet og virkeligheten, og det framstår som en grei beskrivelse av den litterære utviklingen på begynnelsen av 70-tallet i Norge. Men for Solstad er denne framstillingen alt annet enn riktig:

Tilsynelatende er denne uskyldige beskrivelsen så riktig, så riktig. Men jeg beklager å måtte si at den er falsk og tilslørende [...]. Denne måten å uttrykke seg på, tilslører spørsmålet om litteraturens klassestempel og forfatterens klassestandpunkt. [...] Helge Rønning forsøker å innbille svenske lesere at norsk arbeiderlitteratur i dag blir laga av frustrerte småborgere i panisk jakt på å utvide sin emnekrets og sitt interesseområde, mens den i virkeligheten i hovedsak blir skrevet av folk som er erklærte kommunister (Solstad 1981: 191-92).

Slik Solstad fremstiller det har det litteraturvitenskapelige språk, i 1975, mistet evnen til å beskrive den litteraturen som han og andre kommunistiske forfattere skriver. For Solstad blir det umulig å forstå og beskrive hans litteratur hvis man ikke leser det som en ”litteratur som står i tjeneste hos arbeiderklassen, bevæpna med arbeiderklassens egen teori, marxismen-leninismen” (s. st.: 193). Dermed har Solstad i årene forut for utgivelsen av *Svik* posisjonert seg som en forfatter som ”har stilt diktninga si i tjeneste for arbeiderklassen, og forsøker ærlig å skrive bøker som arbeiderklassen kan lese, elske og bruke [...]” (s. st. 202). I polemikken mot litteraturforskerne argumenterte han dermed for at den eneste mulige lesningen av hans kommende romaner er som politisk kampskrift. ”Politikken er overordna formen” (s. st.: 197).

⁹ Første gang utgitt i henholdsvis 1975 og 1976.

Resepsjon og intensjon

Krigstrilogien kom ut i en særegen epoke i nyere norsk historie. Verkets forfatter hadde opparbeidet seg et betydelig renommé, og hadde altså, i årene før utgivelsen av *Svik*, knyttet sitt kunstneriske virke til en selvsikker og offensiv revolusjonær bevegelse, som uunngåelig også skaffet seg mange fiender. Utgivelsen av *Svik* var dermed like mye en politisk som en litterær handling, og romanen fikk stor oppmerksomhet. Slik jeg skal vise, forandret mye seg fra utgivelsen av trilogiens første til tredje bind, både i den politiske og litterære offentligheten og i forfatterens stillingtagen i denne. Den samtidige mottagelsen av verket, og den senere resepsjonen, er i stor grad preget av det særegne ved siste halvdel av 70-tallet i Norge. I den samtidige mottakelsen skal vi se at vurderingen av romanene er sterkt preget av samtidens politiske klima. Til forskjell fra mange av de andre bøkene fra denne epoken som ble skrevet av ”ml-forfattere”, består krigstrilogien av historiske romaner om en av de mest omtalte epokene i norsk historie. På den ene siden handler altså verket om krigen, en epoke i norsk historie som fremdeles skaper enorm interesse. Under tiden som denne oppgaven ble skrevet kom det for eksempel ut en film om Max Manus, som ble sett av flere hundre tusen på kino og skapte mye debatt i mediene. I tillegg ble boken *Menn i mørket* av Asbjørn Sunde fra 1947 nytutt, en bok som inneholder skildringer av sabotasjeaksjoner som også er skildret i krigstrilogien, og det ble arrangert seminar om krigstrilogien på Litteraturhuset. På den andre siden er krigstrilogien ”det mest omfattende resultatet av Solstads ambisiøse prosjekt om å skrive sosialrealisme i samsvar med sine kommunistiske overtydingar” (Kittang 2000: 101). Disse to aspektene har stor påvirkning på resepsjonen av krigstrilogien. I det følgende vil jeg presentere og diskutere de viktigste tematiske linjene i resepsjonen, og undersøke forfatterens uttalte intensjon og hvordan den har utviklet seg og påvirket lesningene av trilogien. Denne delen av oppgaven har fått stor plass, og kunne ha fått enda større. Lesningene av krigstrilogien har alltid vært preget av politiske og historiske forhold. De akademiske arbeidene om verket er få sammenlignet med det store tilfanget av tekster skrevet om de senere delene av Solstads forfatterskap. Jeg vil i det følgende forsøke å gi et fullstendig bilde av krigstrilogiens liv i offentligheten.

Oversikt

Hovedvekten av tekstene om krigstrilogien er samtidige anmeldelser, omtaler og artikler. Av disse er de fleste tekstene kortere anmeldelser. Mengden anmeldelser viser tydelig hvilken status forfatteren hadde i offentligheten; flere anmeldere peker på at det er en begivenhet når det kommer en ny bok fra Solstad. Slik jeg skal vise i den følgende gjennomgangen representerer anmeldelsene hele det politiske spekteret, men i sin litterære dom er de mer samstemte. Gjennomgående roses forfatteren for håndverket, de fleste er imponert over den historiske troverdigheten, selv om flere også påpeker historiske og språklige ”feil”. Det kan se ut som det er en sammenheng mellom hvordan anmelderen stiller seg til det politiske prosjektet og i hvor stor grad vedkommende mener disse ”feilene” påvirker verket i negativ retning. I omtalene fra organer eller personer som tilhører AKP (m-l), legges det svært liten vekt på mulige ”feil”. Den samtidige omtalen er i stor grad politisert, det er i hovedsak verkets politiske budskap som tillegges størst vekt, på bekostning av det spesifikt litterære. De fleste anmelderne av romanen fokuserer på at den representerer et brudd med det idealiserte bildet av okkupasjonstiden, et angrep på borgerskapets fortelling om et samlet norsk folk som kjempet heroisk mot den tyske overmakten. Dermed understrekes verkets funksjon som historisk revisjonisme, men det er nok av anmeldere som er uenig i bildet av krigen som tegnes. Hovedtilfanget av tekster kommer altså fra verkets samtid, og det er lite som er skrevet i ettertid. Jeg har lagt mest vekt på samtidig omtale av *Svik*, siden denne romanen fikk mest omtale og skapte det største engasjementet. De eneste litteraturvitenskapelige artiklene jeg har kommet over, som er skrevet en tid etter at romanene kom ut, er av Michelsen (1995), Hoem (1999) og Kittang (2000). Krigstrilogien har også vært undersøkt i fire hovedfags- og masteroppgaver, som jeg kjenner til. Av disse er tre skrevet i verkets samtid: Løberg (1979), Moen (1980) og Rusnak (1980). Dette er kortere, tre-måneders, hovedoppgaver i nordisk, og er såpass enkle at de ikke har hatt noen funksjon i denne sammenhengen. I tillegg finnes det en hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap fra Universitetet i Bergen, skrevet av Kjetil Sletteland (2004). Dette er en sammenlignende oppgave om Solstads 70-talls romaner, som primært ser på hvordan ”forfatteren (med fortelleren som instrument) [...] forholder seg [...] som marxistisk romanforfatter til historien” (Sletteland 2004: 96). Sletteland konkluderer med at verket framstiller ”utopiens død”: ”I krigstrilogien får vi ikke noe håp om at motsetningen mellom det indre og det ytre kan overvinnes. Utopiene er døde, og dør stadig, blir myrdet av historien og språket de sprang ut fra” (Sletteland 2004: 111). I og med

at Sletteland primært fokuserer på helheten av Solstads 70-talls romaner, blir krigstrilogien behandlet noe overfladisk og i forhold til en overordnet problemstilling som ikke sammenfaller med min. Jeg vil dermed ikke referere ytterligere til Slettelands oppgave. Inger Østenstads doktoravhandling (2009), som omhandler hele forfatterskapet til Solstad og resepsjonen av det, vil i denne sammenhengen primært trekkes inn for å belyse krigstrilogiens plassering i Solstads forfatterskap. I tillegg vil jeg trekke inn noen litteraturvitenskapelige begreper fra Østenstad.

I den følgende analysen av resepsjonen er bidragene presentert tematisk. For at gjennomgangen av resepsjonen skal ha en verdi for analysen av verket, vil jeg kommentere flere av bidragene i forhold til min lesning av trilogien og dermed foregripe noen av aspektene jeg vil undersøke nærmere i analysekapittelet.

Ros fra venstre

En del av de samtidige omtalene roser verkets politiske prosjekt. Felles for artiklene jeg plasserer i denne kategorien er at de i hovedsak forklarerer litterære grep ut i fra deres politiske funksjon. Her kan Harald Bache-Wiigs anmeldelse av *Svik* fra 1978 fungere som eksempel:

Innenfor fiksjonens korte tidsramme demonstrerer romanen en avgjørende ideologisk avsporing som kastet arbeiderklassen nesten uforberedt inn i krigen. [...] *Førkrigsår* blir [...] en fortelling om borgerliggjøring, om forfall og frafall innenfor arbeiderbevegelsen, om pantsetting av kollektivets drøm om framtidsriket i bytte mot en illusorisk sikring av enkeltes trygghet i samtida (Bache-Wiig 1978: 86-87).

Bache-Wiig leser altså *Svik* som en skildring av hvordan arbeiderklassen gir opp de kollektive verdiene og blir borgerliggjort. Jorunn og Stein Johansens flytting til moderne leilighet på Sinsen, og Alf Lindgrens arbeid med å restaurere en motorsykkkel, ”en levning fra borgerskapets bord” (s. st.: 88) leses som eksempler på en arbeiderklasse som mister sine kollektive verdier, og heller er opptatt av sin individuelle materielle lykke. Bache-Wiig oppsummerer bokens budskap slik:

Romanen argumenterer derimot for at det var borgerskapets gift som hadde omtåket arbeiderklassens virkelighetssans fullstendig. Og når denne giften kunne bli så virksom skyldes det i følge boka at motstandskraften var avgjørende svekket gjennom borgerliggjøring (Bache-Wiig 1978: 88).

Det er vanskelig å følge Bache-Wiig i denne lesningen. Slik jeg leser disse skildringene av hverdagsliv før krigsutbruddet, er de i større grad preget av et ønske om å skildre arbeiderklassens hverdag med respekt, enn av fordømming av en borgerliggjort klasse. Solstad selv sa dette om skildringene av ekteparet som flytter til Sinsen, i et intervju med Klassekampen i 1977:

Nå må en oppfatte dette riktig: Jeg har skrivi en roman og ikke en illustrasjon til utenrikspolitikken før krigsutbruddet. Folk er opptatt av mye. Et ektepar skaffer seg innskuddsleilighet med bad på Sinsen. En baneløper i et arbeideridrettslag vil helst slippe å ødelegge beina i arbeiderklassens svar på Holmenkollstafetten, Østkantstafetten. Disse tinga griper inn i livet til den enkelte (Solstad 1977a: 74).

Forfatterens intensjon, slik den framkom i 1977, var altså snarere å gi et portrett av arbeiderklassens hverdagsliv enn å vise at dette var utslag av en ”borgerliggjort” klasse. Bache-Wiig må selvfølgelig ikke ta hensyn til forfatterens intensjon når han omtaler romanen, men når han gjennomgående forklarere skildringene av hverdagslivet ut i fra en politisk analyse, kan man spørre seg om han overser disse skildringenes litterære funksjon.

En annen gjennomgående politisk lesning av *Svik* finner vi i svenske *Clarté*, også fra 1978. Artikkelen er skrevet av Peter Karlsson og han gir klart uttrykk for sitt forsett med tittelen ”Därför svek kommunisterna 1940”. Karlsson leser skildringen av Ottar Simensen som et uttrykk for en kommunistisk bevegelse som har mistet tiltroen til arbeiderklassen:

[...] Ottar Simensen och NKPs ledning [...] hade skilts från arbetarklassen, kunde inte längre skilja mellan ledare och förledda i borgerskapets hetskampanj och projicierade sina egna ekonomistiska fel och reformistledarnas tillfälliga framgångar på den arbetarklass, som de hade som historisk uppgift att leda (Karlsson 1978: 30).

Ottar Simensen, og NKP, har altså gjort en av de groveste feilene et kommunistisk parti kan gjøre, de har mistet tiltro til arbeiderklassen. For Karlsson er det først og fremst dette som skildres i *Svik*. Men dette har ikke skjedd med Dag Solstad, han viser på forbilledlig vis at han har tiltro til massene: ”Aldrig har jag sett frågan om att ha tillit til massorna – denna kliché, som i själva verket är den avgörande hjärtpunkten i allt kommunisternas arbete – få kött og blod, som i ’Svik’” (s. st.). Her ligger også den mest synlige forskjellen i Karlsson og Bache-Wiigs lesninger. Der hvor Bache-Wiig ser en kritikk av arbeiderklassen fordi de har blitt borgerliggjort, ser

Karlsson snarere enn kjærlighetserklæring til arbeiderklassen. For Karlsson er det ikke arbeiderklassen som har sviktet, det er Partiet som har sviktet sin ”historiska oppgift” i å lede arbeiderklassen. Karlsson leser altså *Svik* som en vellykket politisk roman, bygget på ”den marxistleninistiska lärdom, som er nödvändig för att verkligheten ska kunna getaltas begripligt og sannfärdigt!” (s. st.).

Felles for lesningene til Karlsson og Bache-Wiig er at de er skrevet rett etter at *Svik* kom ut og de forholder seg dermed kun til den første romanen i trilogien. De har også det til felles at de primært vurderer hvor vellykket romanen er, ut i fra hvor godt den fungerer som progressiv litteratur og hvor godt den avleverer et politisk budskap. Skribentene befinner seg politisk på venstresiden, men presenterer likevel ganske ulike lesninger. Slik vi skal se flere eksempler på, var de samtidige lesningene av verket svært ulike ut i fra hvor i det politiske landskapet skribentene hørte til.

Et av de tydeligste uttrykkene for hvordan AKP selv oppfattet krigstrilogien, og resepsjonen av den, finner man i artikkelen ”Svik – krig – nederlag: hvorfor tier kritikerne?” av Morten Falck, utgitt i *Røde Fane* i 1981. Artikkelen er et helhjertet forsvar for krigstrilogiens politiske og litterære kvaliteter, og et angrep på dens kritikere. Falck begynner med å slå fast hvilken kvalitet han mener verket representerer: ”Han har skrevet et verk som vil bli stående som ett av hovedverka i den norske arbeiderlitteraturen i vårt århundre – kanskje den viktigste norske arbeiderromanen hittil” (Falck 1981: 64). Med dette utgangspunktet går Falck inn for å forsvare krigstrilogien mot det han oppfatter som feilaktig politisk og litterær kritikk, samtidig som han understreker det politiske budskapet i romanene. Mange av kritikerne som behandlet krigstrilogien kritiserte verket for å inneholde en karikert skildring av borgerskapet, en kritikk som Falck avviser:

Noen av kritikerne – faktisk en god del av dem, mener at Solstad karikerer borgerskapet. Etter min forstand en merkelig påstand. Det Solstad gjør, er at han hele tida skildrer dem med et klart blikk for deres historiske rolle, han lar dem ikke komme til orde uten at leserne hele tida har perspektiv på det de sier. Er det å karikere? Tvert imot. Ikke bare er det bildet Solstad gir av borgerskapet lett å kjenne igjen – hvem har ikke sett og hørt disse herrene – men det er også et gjennom realistisk og sannferdig bilde (Falck 1981: 65).

I Falcks lesning gir skildringen av borgerskapets representanter først og fremst et bilde av deres politiske og historiske funksjon, og således kan den ikke bli karikert. Det er også interessant hvordan han roser Solstad for å forsikre seg om at ”leserne hele tida har perspektiv på det de sier”. Dermed blir det som andre kaller karikering for Falck en nødvendig politisk rettesnor i verket. Hvis man skal skildre borgerskapet må man gjøre det ”med et klart blikk for deres historiske rolle”, og da er det sentrale å få fram deres rolle som makthavere, ikke å skildre dem som sammensatte mennesker. Videre i artikkelen går Falck igjennom de viktigste politiske bestanddelene i trilogien, blant annet hvordan verket skildrer sosialdemokratiets og NKPs svik. Han legger stor vekt på å argumentere for at det norske folket ønsket en væpnet motstand mot tyskerne:

Solstad har gjort en innsats det står respekt av i å vise at det norske folket, arbeiderklassen, *ønsket* å kjempe mot tysk okkupasjon «koste å det koste vi’». Myten om det norske folkets uvilje til å kjempe er seiglivet og dør nok ikke av Solstads bok heller. Den er en del av den herskende klassens ideologi i Norge, en del av borgerskapets ideologi (Falck 1981: 69).

Framstillingen i krigstrilogien av hvor krigsvillig det norske folk var, fikk mye kritikk, noe det vil følge flere eksempler på. Om Solstad overdriver folkets motstandsvilje skal jeg ikke ta stilling til, men skildringene av hvordan folket ”ønsket” å kjempe framstår i stor grad som udokumenterte, men Falck forholder seg til dette som en objektiv sannhet, og framhever hvor viktig dette punktet er i AKPs analyse av krigen. I denne analysen ligger det mer enn et ønske om væpnet motstand mot den tyske okkupasjonen, det viser også hvilken mulighet til samfunnsomveltning som, i følge AKP, ble spilt bort:

Her er det Solstad pløyer ny mark: «Frigjøringa» var bare ei betinga frigjøring. For det norske folket var den et historisk nederlag. Sjansen til å reise seg og gripe makta i landet gikk unytta forbi. Tida fra 1940 til -45 var en enestående sjanse for det norske folket til å innføre sosialismen. I stedet kom det gamle borgerskapet tilbake til makta (Falck 1981: 67).

Som en kommentar til denne troen på det norske folks muligheter til en militær seier i 1944-45 er det interessant å se hva historiker Lars Borgersrud, som også tilhørte AKP, sa om mulighetene for militær seier, i et intervju i Klassekampen 22.11.1980. I dette intervjuet peker Borgersrud på

at det ”i 1945 fantes nesten en halv million tyske tropper i Norge, langt flere enn det som krevdes for å holde landet okkupert” (Hagen 1980). Han ser en mulighet for at dette kommer av at de allierte bløffet om at en alliert invasjon ville komme gjennom Norge, og at dette også førte til at den norske motstandskampen ble hardere undertrykt enn den ble i andre land hvor invasjonsfaren ikke ble vurdert til å være like høy (s. st.). Med dette i mente blir det vanskelig å følge Falcks påstand om at årene 1944-45 var en historisk mulighet for det norske folket til å reise seg og ta makten. I mye av resepsjonen jeg viser til kritiseres Solstad for en dogmatisk politisk analyse som er styrende i verket. For Falck er dette utelukkende et kvalitetstegn:

Solstad har en fasit når skriver, han har en «fastlagt politisk analyse». Han har en fasit som sier: Det hadde vært riktig med folkekrig mot de tyske okkupantene. Det kommunistiske partiet skulle ha reist det arbeidende folket til væpna kamp, og kastet nazistene på sjøen, det kunne ha gitt oss et sosialistisk Norge. Men det er nettopp denne «dogmatikken», denne «fastlagte politiske analysen» som gjør at boka lever, for mellom «fasiten» og den bitre norske virkeligheten som Solstad studerer, diskuterer, viser oss, oppstår det ei enorm spenning (Falck 1981: 69).

Det er altså det politiske prosjektet, den ”fastlagte politiske analysen”, som bærer verket. Men samtidig mener Falck at det er realismen som seirer i møte med idealismen, fordi Solstad er en ”grundig og ubestikkelig realist” som ”ikke er ute etter å finne ting som ikke har skjedd, han undersøker hvorfor historien gikk som den gjorde og holder det opp mot idealet” (s. st.). Det er således ikke slik at det politiske prosjektet går på bekostning av sannhetsgehalten i det historiske stoffet, eller den litterære kvaliteten. For Falck går disse perspektivene opp i en høyere enhet: ”Ikke minst ved sin målbevisste bruk av den sosialistiske realismen som metode er det Dag Solstad feirer litterære triumfer med sin trilogi” (Falck 1981: 70). Avslutningsvis tar Falck for seg kritikken av *Brød og våpen*, og tilbakeviser noen innvendinger mot romanen. Den første innvendingen er at ”verken saklig eller litterært kan det begrunnes å stoppe fortellinga i 1944 – det er umotivert at Solstad ikke følger opp med frigjøringa i 1945” (s. st.). I Falcks lesning er det en selvfølge at romanen, i hovedsak, overser frigjøring. Siden det norske folket ikke har kvittet seg med sine gamle undertrykkere, det norske borgerskapet, er det ikke snakk om en reel frigjøring:

[...] Solstads hovedtese er jo at fra 1944 var slaget tapt for det norske folket. Det historiske nederlaget var et faktum. Her *må* fortellinga stoppe, for her har den nådd

målet. [...] Frigjøringa i 1945 må virke tilslørende i dette bildet, kanskje som en makaber hån: Den store frigjøringa som ikke er noen frigjøring for andre enn de gamle undertrykkerne (Falck 1981: 70-71).

Den andre innvendingen Falck tar for seg er at epilogen er ”påklistra, og bare har som motiv å få fram konflikten mellom NKP’eren Fredrik Lindgren og den maoistiske dattera hans” (Falck 1981: 71). For Falck er epilogen et resultatet av det nederlaget som krigen representerte for arbeiderklassen. ”Hva var det arbeiderklassen fikk for sine ofre og sitt heltemot? [...] Det var ensomhet. Splittelse. Fortsatt ufrihet og undertrykkelse” (s. st). Således underbygger epilogen det som skildres i *Brød og våpen*, frigjøringen som nederlag ikke som seier. Før jeg forlater Falcks artikkel, som har fått stor plass siden den gir et poengtert bilde av AKP-diskursens lesning av krigstrilogien, er det ett sitat som må trekkes fram. Mot slutten av artikkelen står det: ”Han har skrevet om krigen fordi han veit det kommer en ny krig” (s. st.). Dette henspiller på det tidligere nevnte sitatet fra omslaget på *Svik*, som innleder denne oppgaven. Falcks bruk av dette sitatet viser at han ser på krigstrilogien som et enhetlig politisk verk, at det politiske utgangspunktet var det samme for *Svik* som det var for *Brød og våpen*. I de følgende undersøkelsene, av resepsjonen og forfatterintensjonen, er det mye som nyanserer dette bildet.

Politisk motstand

Det politiske miljøet som forfatteren tilhørte, og som han selv kalte for ”et lite, men utrolig vitalt kommunistparti” (Solstad 1981: 290), var ikke større enn at det aller meste av resepsjonen er skrevet av personer som er kritiske til det politiske prosjektet som krigstrilogien målbærer. Jeg vil i det følgende se på noen av anmeldelsene av verket som kritiserer det politiske og historiske prosjektet. Et eksempel på dette er Anders Ekelands artikkel fra 1978, hvor han skriver om *Svik* med den megetsigende tittelen ”En bok som forfalsker historien”. Hovedpoenget i denne artikkelen er at boken gir et forfalsket bilde av Sovjetunionen og Stalins rolle i de årene som er beskrevet. I følge Ekeland kommer dette spesielt til syne i skildringen av de norske kommunistenes handlinger i møte med okkupasjonen, og i skildringene av vinterkrigen.

Solstads forfalskninger og fortelser. De viktigste er: 1) Det grunnleggende linjeskiftet som skjer i den internasjonale kommunistiske bevegelsen etter at Stalin og Hitler har delt Polen i september 1939, *gjenspeiles overhodet ikke* i «*Svik*». Dette fører til at Solstad kan framstille NKP’s politikk 9. april som et utslag av «forvirring», og ikke slik

som alle dokumentene viser, *som et resultat av den politiske linja NKP og Stalin* hadde ført i minst et halvt år (Ekeland 1978: 28).

Videre hevder Ekeland at skildringen av vinterkrigen er forfalsket, fordi ”Sovjet og Stalins politikk må reddes fra leserens dom”, at Solstad unngår en hver skildring som kan stille Stalin i et ufordelaktig lys og at han ikke ”viker tilbake for grov utskjelling for å få kastet dritt på trotskismen” (s. st.). Ekeland leser romanen utelukkende som en politisk tekst, og gir ingen kommentarer knyttet til litterær kvalitet. Hans eneste forsett er å vise at Solstad forfalsker historien. Har han rett? Det er ikke mulig i denne oppgaven å bedømme sannhetsgehalten i alt det historiske materialet som ligger til grunn for krigstrilogien, og det ønsker jeg heller ikke å forsøke på, men jeg vil gjøre noen betraktninger over hvordan dette påvirker lesninger av verket. Det er åpenlyst at måten verket forholder seg til Sovjetunionen og Stalin har virket provoserende på mange lesere. Forklaringen på dette befinner seg nok vel så mye i politiske uenigheter på 70-tallet som i uenigheter knyttet til okkupasjonshistorien. Solstad tilhørte et politisk parti som virket svært provoserende på mange, og mange lesninger bærer nok preg av at man i utgangspunktet er skeptisk til det politiske prosjektet som ligger til grunn. Og forholdet til Stalin er tydeligvis noe av det som provoserer mest, og gjør det fremdeles i dag. På et seminar om krigstrilogien på Litteraturhuset 20.11.2008 uttalte forlegger Anders Heger at verket er skrevet ut i fra et stalinistisk historiesyn, noe som blant annet fører til at ikke-angrepspakten mellom Tyskland og Sovjetunionen ikke er nevnt. Spesielt svekker dette skildringene av kommunistenes respons på invasjonen, hvor Heger mener at den reelle årsaken til deres tilbakeholdenhet forties og det i stedet må konstrueres en fiktiv begrunnelse for å ikke delta i krigen. I *Friheten* nr 5 1978,¹⁰ avisen til NKP, finner vi en artikkel på trykk som også er svært kritisk til hvordan kommunistene er framstilt i *Svik*, men med et helt annet utgangspunkt enn at boken representerer stalinistisk historieskriving. Artikkelforfatteren er stort sett fornøyd med romanens innhold, fram til krigsutbruddet: ”Selv om det nok kan gjøres innvendinger mot det påtatte «proletarspråk» han anvender, er skildringene interessante og realistiske – når han holder seg til historiske fakta, dvs. hans skildringer før 9. april 1940” (*Friheten* 1978). Spesielt den utsatte posisjonen de norske kommunistene var i under Vinterkrigen roses som ”ingen dårlig situasjonsbeskrivelse av de vanskeligheter kommunister, og noen få andre som forsto hva Finlandskrigen dreide seg om, sto

¹⁰ Uten oppgitt artikkelforfatter

overfor” (s. st.). Når derimot krigsutbruddet skildres, er *Friheten* av en helt annen oppfatning av romanen: ”Men så, når han kommer fram til tida omkring 9. april, rabler det fullstendig for Dag Solstad ved at han skal få «AKP-fasiten» om «NKPs svik» til å gå opp” (s. st.).

Artikkelforfatteren ser på skildringen av kommunistenes handlinger som et angrep på NKP. Det spesielle her er at Solstad jo ikke nevner ikke-angrepspakten som en forklaring på de norske kommunistenes handlinger ved krigsutbruddet, noe som man må regne med hadde vært en verre beskyldning enn at det var forvirring og et konsekvent klassestandpunkt som gjorde at de ikke kjempet. Passasjen som trekkes fram er den hvor Ottar Simensen nekter sønnen sin å gå med i kampene mot tyskerne (Svik: 184-185). *Friheten* er ikke alene om å trekke fram nettopp denne passasjen i omtalen av *Svik*. Også i denne oppgaven skal Ottar Simensens standhaftige motstand mot deltakelse i forsvaret av Norge drøftes nærmere. At *Friheten* har lagt spesielt vekt på denne passasjen er ikke overraskende, all den tid den inneholder den mest eksplisitte kritikken av NKPs respons på invasjonen. I *Klassekampen*, 20.06.1978,¹¹ gis det en gjennomgang av resepsjonen av *Svik*. Her omtales responsen på omtalen av NKPs rolle slik:

Sviket, NKPs svik ved krigsutbruddet har fått stått ukommentert i alt for mange anmeldelser. Borgerne har hylt og tidligere NKP’ere som Reidar T. Larsen har ikke kommentert dette sviket annet enn i generelle ordelag. Dette sviket er et kjernesporsmål i romanen til Dag Solstad, fordi vi kan vente oss nye overfall mot Norge. Torolv Solheims vurdering av dette sviket blir derfor stående som et tankekors for alle progressive enten de er partiløse, medlemmer av SV eller i AKP (m-l): «Eg har aldri lest noko frå denne tida som har makta å gi sjølve forgiftningsprosessen av vanlige arbeidsfolk slik som Dag Solstad [sic].»¹² og han tek med seg avsnittet der NKP’eren Ottar Simensen nekter sønnen sin å delta i krigen mot nazismen (*Klassekampen*: 20.06.78).

Dette utdraget kan fungere som et eksempel på hvordan 70-tallets politiske klima styrer lesningen, av *Svik* og av resepsjonen, fullstendig. Solheims kommentar blir her tatt til inntekt for den nådeløse kritikken av NKP som *Klassekampen*s skribent mener at romanen gir. Sitatet fra Solheim viser imidlertid ikke til NKPs svik, men til fagbevegelsens og Arbeiderpartiets svik i forbindelse med Vinterkrigen, og den påfølgende hetsen av kommunistene. Her er passasjen, fra Solheim, som følger direkte etter utdraget som *Klassekampen* har sitert:

¹¹ Uten oppgitt artikkelforfatter

¹² Slik er setningen også i den opprinnelige artikkelen til Solheim, men det ser ut til at det mangler et ord her

Intensiteten i det svineriet som leiinga i Arbeiderpartiet klarte å skape denne tida [sic]. Som lamslo arbeiderrørsla nokre månader etter ved den tyske okkupasjonen, og som gapte ut av ein tom Folketeaterbygning den 10. april. Etter at Ottar Simensen er blitt kasta, må han også tilsølast ved at det er malt FORRÆDER på kjeledressen hans, der han går i sitt arbeid på fabrikk. Han tar det kaldt og roleg. La skrifta stå der på ryggen. Det er ikkje hans skam (Solheim 1978: 46-47).

Klassekampens artikkelforfatter tar altså en uttalelse som er rettet mot Arbeiderpartiet og reformister i fagbevegelsen til inntekt for et angrep på NKP, selv om det er helt tydelig i passasjen over at Solheim mener Ottar Simensen står for det *motsatte* av svikerne i Arbeiderpartiet, i striden om Vinterkrigen. Hva kan dette fortelle oss? Jeg synes det gir et godt bilde av det kompromissløse politiske prosjektet som romanen er skrevet ut i fra. For Klassekampen (som må leses som et direkte uttrykk for AKP (m-l) sitt syn), er det ikke nok at anmelderne har påpekt borgerskapets og militærets svik ved invasjonen. Av alle svikene som har blitt omtalt, har NKPs svik tydeligvis ikke fått nok oppmerksomhet, noe som altså underbygges med en feilaktig bruk av et sitat fra Solheims artikkel. Artikkelen i Klassekampen sier dermed en del om hvilke politiske krav ”rørsla” hadde til Solstads litteratur. Artikkelen i *Friheten* er også et godt eksempel på hvilken provokativ kraft som ligger i tittelen ”Svik”. En rekke av artiklene som er skrevet om romanen kommer inn på hvor dette sviket ligger, og det er tydelig at mange leser tittelen som et angrep på dem selv og bevegelsen de representerer. Et interessant poeng i så måte kommer fram i Knut Hoems artikkel om krigstrilogien, hvor det følgende hevdes i en fotnote:

Den tidligere oktoberforleggaren Knut Johansen var konsulent på krigstrilogien. Han fortel at både titlene og fotografia blei funne fram under sterkt tidspress like før utgjeving. Forfattere var visstnok ikkje nøgd med verken titlane eller bileta. Det er svært sjeldan at Solstad leverar manus med tittel (Hoem 1999: 46).

I så fall har en avgjørelse tatt av forlaget preget svært mye av resepsjonen av trilogiens første bind. Ordet ”svik”, som ikke har en spesiell markant plass i selve teksten, er styrende for mange anmelderes forståelse av hele romanens innhold.

Vurdering av litterær struktur og kvalitet

Som det kommer fram av tekstene jeg har vist til hittil, legger de fleste lesningene av krigstrilogien vekt på det politiske prosjektet og bedømmer bøkene mer ut i fra politiske enn litterære kriterier. En generell tendens i bøkernes samtidige anmeldelser er imidlertid også at verkets roses for sin troverdighet, for at det ligger et stort og grundig arbeid med kildeinnhentning. Et eksempel på denne rosen kan man finne i Reidar T. Larsens anmeldelse av *Svik i Ny Tid*: ”Forfatteren beveger seg med overraskende stor sikkerhet i den tid og det miljø boka er lagt til. Menneskene er levende og til å tru på. [...] Denne usedvanlige innlevelsen må hvile på grundigere forarbeider gjennom samtaler og miljøstudier enn en er vant til” (Larsen 1978). Flertallet av de litterære personene som figurerer i krigstrilogien er fullstendig oppdiktet, men verket inneholder også en del historiske personer, i tillegg til noen personer som i større eller mindre grad er bygget på faktiske personer. I en anmeldelse i Bergens Tidene, 03.12.1978, kritiserer Eiliv Eide bruken av faktiske personer:

Her er vi igjen i dokumentarromanens illeluktende sump. Hvor langt kan man gå i retning av å «dikte» om kjente personer, tillegge dem ord og gjerninger de *kan* ha sagt og begått, men som også kan være direkte misvisende, og ofte krenkende og skadelige? – Dette er vel også «svik»? Rensligere ville det være å legge slikt fram som hypoteser, enn å suggerere vanlige lesere til å tro at – slik var det! Uklarheten i den dokumentariske genren er så ubehagelig og uheldig at forfatterne snarest mulig må bli seg denne formens spesielle problemer skikkelig bevisst! (Eide 1978).

De personene som er omtalt med reelle navn er i hovedsak samfunnstopper, som Jens Bache-Wiig og Paal Berg, og man kan regne med at noe av Eides motvilje mot bruk av reelle navn bunner i politisk uenighet i hvordan borgerskapet er framstilt i romanen.

Et annet aspekt som flere anmeldere er opptatt av, er bruken av sosiolekt i direkte tale. Mange berømmer Solstad for dette, som for eksempel Olav Dalgaard, i en anmeldelse i *Dag og Tid*: ”Han har her [...] funne fram til ei stoare målform, tydeleg må han ha studert Oslo austkantdialekt inngående, for her er det levande folkemål – noe nær det same som Oskar Braaten skreiv i sine siste romanar” (Dalgaard 1978). Men flere anmeldere peker også på en del språklige feil i sosiolektbruken, for eksempel Ove André Eriksen, i en anmeldelse av *Svik* i Aftenposten fra 1978:

F. eks. *speller* man kort, mens man *spiller* musikk. Han skriver «dimmensjon» og «sessong», men «isolere» i.s.f. «issolere». Utrykk som «Jeg har *sånna* følelser» og «Jeg *hoppa* av» hører ingensteds hjemme. Foranstilt eiendomspronomen i uttrykk som «sin søndagstur» [...] blir stilbrudd. Ansvar for slike ting faller i første rekke på konsulenten. En årvåken konsulent kunne også ha hjulpet Solstad til å bestemme seg for om det var en marskveld eller februarkveld Svein og Jorunn Johansen flyttet til Sinsen (Eriksen 1978).

Eriksen legger altså hoveddelen av skylden for disse feilene på forlaget, noe flere andre anmeldere også gjør. Det er en berettiget kritikk, hvis man leser trilogien nøye vil man finne et betydelig antall av denne typen språklige feil, som lett kunne blitt luket ut av en ”årvåken konsulent”. Inger Østenstad framstiller den språklig utviklingen i Solstads forfatterskap på 70-tallet som en sammenhengende utvikling mot et ”illudert arbeiderspråk”:

Det normaliserte bokmålet i *Spiraler*, *Svingstol* og *Irr! Grønt!* begynte sin radikaliseringsallerede i *Arild Asnes*, 1970, hvor for eksempel «moren» har blitt til «mora», men det fremdeles het «ble» og «vet». I *25. september-plassen* er «blei» og «veit» på plass, andelsene florerer både i verb, partisipp og substantiv. Det heter «snakka», «forlokka» og «historia», og utviklingen mot m-l-dialekten som illuderer et «arbeiderspråk» er på god vei, selv om den drives enda lenger utover i tiåret. For eksempel heter det «hvorfor» i *25. september-plassen*, mens krigstrilogien har «åffer» i gjengivelse av direkte tale. Den språklige transformasjonen gikk så langt at Solstad til slutt skrev «åffer» i sine artikler: «Åffer gjør Helge Rønning dette? Hvem er Helge Rønning?» (1976a: 16) (Østenstad 2009: 186).

Slik jeg oppfatter denne framstillingen overser Østenstad vesensforskjellen mellom språket i en historisk roman og i en artikkel som ”Hvem er det som snakker? Del to” (1981), som det siste sitatet er hentet fra. Det språket som benyttes av arbeiderne i krigstrilogien er et forsøk på gjengivelse av dialekten på Oslos østkant på 30- og 40-tallet. Selv om det forekommer visse feil, blir det for enkelt å avfeie språket i direkte tale i krigstrilogien som et ”illudert arbeiderspråk”. Det må i så fall begrunnes ut i fra at det er en feilaktig gjengivelse av datidens østkantdialekt, en begrunnelse som er fraværende her. Det at Solstad brukte et ord som ”åffer” i sine artikler, framstår i dag som litt komisk. At arbeiderklassen i Oslo på 30- og 40-tallet brukte det framstår derimot, for denne leseren, som troverdig.

I artikkelen ”Å stryke historien mot hårene” (1979) analyserer Yngve Finslo *Svik* og Peter Weiss’ *Motstandens estetikk* sammen. Han mener at bøkene i for stor grad har blitt målt ut i fra om de er historisk korrekte:

Disse romanene er fiksjoner, men likevel ment å være dokumentariske. Problemet slike litterære framstillingsmåter reiser har i den seinere tid vært drøftet i hardkokte mediadebatter. På en sær måte har en i disse debattene nesten glemt å problematisere forholdet mellom litterær framstillingsform, ideologisk innhold og historieforståelse. I stedet har en i hovedsak bedrevet detaljjustis mot de bøkene det er snakk om. [...] I den grad litteraturen uttrykker en særskilt form for samfunnsmessig erkjennelse som skiller seg fra andre skriftlige uttrykksformer, kan en ikke begrense vurderingen av historiske romaner til bare å undersøke om de faktiske opplysninger som gis er korrekte eller ikke. For hvorfor bruke fiksjon hvis en bare skal dokumentere? (Finslo 1979: 16).

Denne detaljjustisen som Finslo, er det ikke vanskelig å finne eksempler på. Et eksempel på dette finner man i Eilev Eides anmeldelse av *Brød og våpen*, 25.10.1980, i Bergens Tidene:

Jo – det er en fin fortidsskildring – selv om enkelte detaljer skurrer. Er det rimelig at overingeniør Baumann i mai 1943 snakker engasjert om de veldige energimulighetene i atomet? – Var matmangelen i Norge så alvorlig i 1941 som Solstad framstiller den? – De norske frontkjemperne bar vel *tyske* uniformer, ikke norske, som Solstad vil ha oss til å tro (Eide 1980).

Finslo vil altså si noe om det spesifikt litterære i romanene, men likevel legger han i denne artikkelen mest vekt på det historiske og politiske aspektet i *Svik* og *Krig*. I Finslos lesning fungerer det politiske prosjektet som en tvangstrøye i teksten, og det er kun når forfatteren klarer å bryte ut av denne at teksten fungerer godt litterært:

Høydepunktene som gjenstår fra Solstads historiefortolkning er derfor de stedene hvor han plukker ut enkeltsituasjoner og lar dem ukommentert uttrykke en større strukturell helhet. Det er i disse skiftende enkeltbildene at han kan stanse historien og holde fram et klargjørende bilde av dens kompleksitet, for hans historiebevissthet strekker ikke til for å gi en sammenhengende episk framstilling av en prosess: Tomrommene kiler seg inn i bildet av historien, og avslører det episke lengdesnittet som falskt. De gjenværende innsiktene finner en i tekstens modernistiske skildring av detaljerfaringene fra historien (Finslo 1979: 22).

I denne lesningen er det altså slik at romanene skaper enkeltsituasjoner som uttrykker en større strukturell helhet, men disse blir ødelagt så fort de kommenteres. Forfatterens politiske syn på historien gjør at han raserer det som forfatteren som kunstner har bygget opp.

Per Arne Michelsens artikkel ”Å avdekke «historia i sin vorden» – Mytologi og mentalitet i Dag Solstads krigstrilogi” (Michelsen 1995) er en av de få lengre artiklene om krigstrilogien som er skrevet en tid etter utgivelsen. Sitatet i tittelen er hentet fra Solstads *Roman 1987* (1987) og henspiller på hovedpersonen Fjord sitt prosjekt om å omskrive krigshistorien. Michelsen mener at man kan lese *Roman 1987* som en metaroman der man i hovedpersonens utvikling også kan se historien om den litterære utviklingen i Solstads forfatterskap (Michelsen 1995: 388). Dermed kan man lese Fjords tanker om å skrive om okkupasjonshistorien som en kommentar til Solstads eget verk om temaet. Det er ikke vanskelig å følge Michelsen i denne lesningen, det synes åpenbart at Fjords betraktninger om historieskriving kan leses som en kommentar til forfatterens forsøk som historieskriver i krigstrilogien. Michelsen siterer følgende passasje fra *Roman 1987*, hvor Fjord kommenterer hvordan historikerne behandler okkupasjonsårene:

Historikerne hadde fjernet krigen fra krigen ved å fjerne det samtidige fra den, og heller klebe utfallet av den til den, slik at når man betrakter et fenomen, f.eks. i 1942, så var sjølve det samtidige, nået, øyeblikket, slik som det blei opplevd akkurat da, blitt redusert til en kuriositet, og man kunne betrakte det med stor ro og godt overblikk mens man sendte lyset fra det endelige ned på den historiske scenen. Men man studerer ikke da krigen. En krig er over idet det endelig utfallet er kjent. En krig som studeres under de forutsetninger at det endelige utfall er kjent, og som da sjølsagt får avgjørende betydning, vil mangle de betydningsbærende elementer ved enhver begivenhet: Dens enestående historisitet (Solstad 1987: 268-69).

Tanken om begivenhetenes enestående historisitet finnes det mange eksempler på i krigstrilogien. I tittelen til trilogiens siste kapittel gjøres det helt eksplisitt: ”Om konsekvensene av dette. Og dette er ikke i 1980, men i 1943, m.a.o. det er ingen som med sikkerhet kan vite at hakekorset ikke vil vaie over Norges Storting i 1980” (Bv: 96). Det er den samtidige opplevelsen av krigen som dominerer krigstrilogien, noe som også har gitt seg utslag i hvilken del av krigen som gis mest plass. Avslutningen av krigen, og frigjøringen, gis liten plass i verket. Det er flere sider om tiden før krigsutbruddet enn det er om krigens siste år. En forklaring på dette kan muligens finnes i historiesynet som skisseres i passasjen over. Når krigens utgang er hevet over tvil, så forandres også beveggrunnene til folks handlinger seg. Tvilen, som var tilstedeværende i alles handlinger ved krigens utbrudd, er ikke lenger tilstede når krigen nærmer seg slutten:

Tysklands skjebne var nå besegla. Det var ingen tvil lenger om at Nazi-Tysklands døds-kamp var begynt, sjøl om det beherska Europa, og sto langt inne i Russland. Da den

russiske sommeroffensiven starta opp i juli 1943, greide aldri den tyske hæren å slå tilbake, utenom noen fåtallige, svært kostbare og svært kortvarige forsøk. [...] Tyskernes armeer var skadeskutte, og de slepte seg av gårde, mot den russiske grensa. Det var ingen tvil om noen ting mer (Bv: 211).

Videre i artikkelen trekker Michelsen en parallell mellom Solstads historieforståelse og mentalitetshistorie. Han forklarer mentalitetshistorie slik:

Mentalitetshistorien er historien om mentaliteten, dvs. de relativt faste strukturene som strukturerer menneskenes forståelse og atferd. Disse strukturene forandrer seg langsomt og flytter med fra en historisk periode til en annen. Mentalitetshistorikeren prøver å rekonstruere tidligere tiders normer og tenkesett, altså forståelseshorisonter, gjennom å studere hvordan datidas mennesker oppfattet hverdagslige fenomen som død, angst, kjærlighet, seksualitet osv. (Michelsen 1995: 390).

Sammenligningen med mentalitetshistorien fungerer som et supplement til tanken om fortidas ”enestående historisitet”. Michelsen viser med denne sammenligningen at han ser på krigstrilogien som et ærlig forsøk på å skildre krigen *slik den ble opplevd*, selv om det ligger et tydelig politisk prosjekt bak. At Solstads metode i innhentning av historisk materiale kan ligne på metoden til mentalitetshistorikeren, slik det er skissert over, kan man finne eksempler på i forfatterens egen beskrivelse av hvordan han intervjuet personer som hadde opplevd krigen. Slik beskriver han forholdet mellom det som faktisk skjedde i et av slagene han beskriver, og hvordan det ble opplevd av en av dem som deltok:

Jeg snakka altså med han og han fortalte meg om dette slaget. Han fortalte meg at han var kommet til slagmarka ut på kvelden, og da brant det overalt, og han hadde liggi der hele natta. Neste morgen hadde tyske tanks rykka fram, spredd panikk overalt, og dette kompaniet hadde trekki seg tilbake, opp i høydedraga over bygda hvor slaget hadde stått. Sånn var det ifølge offisiell krigshistorie, og det er ingen grunn til å tvile på den på det punktet. Han hadde altså liggi der ei natt og en formiddag. Men jeg spurte han: Hvor lenge lå du der? Jeg lå der i fire dager, svarte han, og det er de lengste dagene jeg noen gang har hatt. Vi frøys og det var bikkjekaldt. [...] Han sier at han lå der i fire dager, og visst faen lå han der i fire dager. Når jeg skriver om dette slaget, så må jeg skrive om det ut i fra den forutsetninga at førti år etterpå så opplevde de som var med der, bokstavelig talt, de tolv timene de lå der som fire samfulle dager. Det var fire dager, uansett hva klokka sier. Det er sånn jeg mener en forfatter må foreta undersøkelser. På en måte må man stole på folk, høre på det de sier, for det de sier er riktig. Men samtidig kan det være historisk ukorrekt, fordi folk husker gæærnt, de husker med kroppen, og det er lenge sia (Solstad 1981: 239-240).

Dette eksemplet gir langt på vei Michelsen rett i at Solstad bedriver mentalitetshistorie. Selv om forfatteren har skriftlige kilder, som han stoler på, som forteller at kompaniet det er snakk om befant seg et sted i underkant av et døgn, legger han større vekt på den opplevde tiden. Samtidig er det åpenbart at den opplevelsen av krigen som beskrives i krigstrilogien er fundert i et politisk prosjekt. Slik beskriver Michelsen den politiske historieframstillingen i krigstrilogien:

Fjords måte å tenke historie på samsvarer med ideen bak krigstrilogien, og den korrelerer med en ikke-nøytral, utopisk historieskriving. Den vil dekonstruere seierherrenes myter, men er mer åpenbart, og i minst like stor grad, mytisk som den historien den vil dekonstruere, nettopp fordi den så sterkt tar utgangspunkt i en fiksjonalisering av framtida. Denne type historieforståelse er statisk fordi heller ikke den, til tross for at den påstår det, er genuint opptatt av historiens *da*, men er mer interessert i et historisk *snart* som den med hellig deterministisk overbevisning misjonerer for (Michelsen 1995: 390).

Det er ikke helt enkelt å bli klok på hva Michelsen mener her. At historieskrivingen i krigstrilogien ikke er nøytral er helt åpenbart og det er vel aldri noen som ville påstått noe annet, i hvert fall ikke forfatteren selv. Historieskrivingen i verket er åpenlyst subjektiv, det er arbeiderklassens krigsopplevelse som skildres, og det er like åpenlyst at dette er gjort med et politisk prosjekt i bunnen, som på ingen måte kan kalles nøytralt. At det er utopisk historieskriving er en mer interessant påstand. Det ligger en antagelse bak store deler av verket, antagelsen om at det norske folk ønsket å kjempe militært mot den tyske okkupasjonen, og at folket gjennom partisankrig og sabotasje kunne ha overvunnet den tyske krigsmaskinen, antagelser man kan kalle utopiske. I min analyse vil jeg peke på flere passasjer i verket hvor det gjøres antagelser om hvilke muligheter det norske folket hadde under krigen, for militær seier og samfunnsomveltning, som man kan hevde er fundert i en utopisk historieforståelse. Her må også forklaringen til begrepet ”fiksjonalisering av framtida” ligge. Et sted i *Svik*, som jeg skal komme tilbake til, uttaler fortelleren at ”akkurat nå mista Kommunistpartiet i Norge den største sjansen det noensinne har hatt til å bli den ledende krafta i Norge” (Svik: 185). Det er et utsagn som godt kan betegnes som en fiksjonalisering av framtida, en antagelse om hvordan framtida hadde blitt om fortida hadde vært annerledes.

På ett punkt ligner Finslo og Michelsens artikler på hverandre. Likheten ligger i hvordan de i starten av sine artiklene postulerer et ønske om å se bortfor den politiske

bedømmningen av verket,¹³ og heller si noe om hvordan romanene fungerer litterært, men likevel ender de opp med først og fremst å forklare verket ut i fra det politiske prosjektet. Dermed blir artiklene stående som eksempler på hvor vanskelig det er å analysere krigstrilogien litterært, uten å la verkets politisk side fullstendig overskygge den litterære.

To artikler som makter å belyse krigstrilogiens litterære kvaliteter, og som allerede er nevnt, er Atle Kittangs artikkel "Dag Solstads elegiske realisme. Ei lesing av krigstrilogien" (2000) og Knut Hoems "Om historia og realismen – og ikkje minst om tidsånden i Dag Solstads krigstrilogi og i romanen om Aker" (1999). Kittangs artikkel er på mange måter startpunktet for denne oppgaven, og jeg vil referere til denne artikkelen flere ganger før oppgaven er over. Det sentrale spørsmålet i Kittangs artikkel er altså forholdet mellom realisme og modernisme i krigstrilogien. I begynnelsen av artikkelen slår han fast at

Den kritiske realisten Solstad kan nok vere rigid i si tolkning av krigshistoria og okkupasjonstidas mange politiske manøvrar, men modernisten Solstad glimtar stadig vekk til med genuine innsikter. Det dreier seg med andre ord om modernismens og ikkje realismens «siger» (Kittang 2000: 81).

Han poengterer at begrepene "modernisme" og "realisme" har "tapt mykje av si forklaringskraft", men at det likevel er "vanskelig å nå inn til kjernen av Dag Solstads mest ærgjerrige romanprosjekt, uten å ta omsyn til at det dreier seg om ein «ung diktar som prøver seg som realist» [...]» (s. st.). Videre i artikkelen undersøker han flere litterære og politiske aspekter i verket, og jeg vil i min analyse trekke inn momenter fra Kittangs lesning. For å gi en kort oppsummering av Kittangs perspektiv på krigstrilogien, kan man gå til artikkelens avslutning, hvor han forklarer hva han legger i begrepet "elegiske realisme":

Mennesket er eit sosialt dyr; det lever sitt liv i historiske samanhenger som det også saman med sine artsfrendar bidrar til å forme. Men mennesket fødes i einsemd, døyr i einsemd; det ber dette store mørket med seg gjennom livet, og det erfarar gong på gong at historia ikkje følgjer nokon planmessig gang mot paradís på jord. Denne doble erkjenninga og denne samanvevinga av to grunnsyn på mennesket, gjer Solstads realisme i krigstrilogien til ein *elegisk realisme*. Trass i alle politiske parolar og intensjonar finn den implisitte forfattaren seg sjølv uvegerleg på parti med dei som lir nederlag andsynes historias dynamikk. Ingen stader kjem dette tydelegare fram enn i epilogen «Tretti års ensomhet». Men den orkestrerer berre tonar som kling gjennom heile trilogien (Kittang 2000: 103).

¹³ Finslo forholder seg kun til *Svik*.

Dermed definerer Kittang forholdet mellom det sosiale, politiske, og det subjektivt menneskelige som en forutsetning for at krigstrilogien lykkes litterært. Særlig interessant er det at han legger vekt på den ”doble erkjenninga” og ”sammenvevinga”. Dermed blir det sosiale og det subjektive, som også kan kalles det politiske og det litterære, oppfattet som å være i samspill, ikke til å stå i motsetning til hverandre. Avslutningsvis i passasjen over peker Kittang på at den elegiske realismen ”kling gjennom heile trilogien”. Det underbygger hypotesen om at krigstrilogien ikke er et enhetlig politisk verk, at det gjennom hele verket finnes aspekter som bryter med det enkle politiske prosjektet. Dette vil jeg gjennomgående undersøke i min analyse.

Hoems artikkel, som jeg allerede har nevnt, er kortere og mer journalistisk i formen og er noe omtrentlig i sin bruk av litteraturvitenskapelige begreper, slik jeg viste i forbindelse med definisjonen av fortelleren. Likevel inneholder artikkelen flere gode betraktninger om verket. Slik ser han på verkets posisjon: ”Å lese Solstads syttitalsbøker om tretti- og førtitalet har lenge vore komplett umuleg for mange, fordi dei berre – ofte av politiske grunnar – har sett syttitalet. Så trangsynt er det få gode grunnar til å vere i dag” (Hoem 1999: 44). Som vi har sett i min gjennomgang av resepsjonen, er mange lesninger av trilogien preget av avsenderens forhold til den politiske bevegelsen Solstad tilhørte, og som skapte sterke sympatier og antipatier. For en nåtidig lesar burde ikke forholdet til AKP (m-l) være så altoverskyggende. En av kvalitetene i trilogien som han trekker fram, er skildringene av kvinner: ”[...] eg synes [...] at Solstad ved hjelp av denne allvitande forteljaren i desse bøkene skapar kvinner som går langt utanpå dei kvinnene han har skapt på åtti- og nitti-talet” (s. st.: 47). Videre peker han på det han kaller ”gjettingens poetikk”:

Det finst ikkje ei miljøskildring i dei tre bøkene som ikkje har spørsmålet som sin retoriske grunnmodus. Resultatet er at lesaren – la oss sjå for oss ideallesaren, ein lesande arbeidar på sytti-talet – heile tida veit at han som har skrive dette, han har ikkje opplevd krigen han heller. Men han har snakka med masse folk om korleis det var, og så gjettar han seg til resten. Det er dette vi kan kalle *gjettingas poetikk* i krigstrilogien. Lesaren skal ikkje gløyme det subjektive i historiene han får fortalt. Det er berre slik Solstad vil skrive sosialrealismen sin (s. st.: 48).

Her er vi ved et sentralt poeng: Hvordan fungerer realismen i verket? I mange lesninger forsvinner dette aspektet fullstendig. Det vi være et viktig mål for min analyse av verket.

Hvordan fungerer den litterære stilen? Er det slik at den realistiske romanen formidler noen innsikter i menneskers liv som ikke den ”moderne” litteraturen makter?

Mottagelsens fallende intensitet

Før jeg går videre til å undersøke forfatterintensjonen, er det nødvendig å belyse et viktig moment i den samtidige mottagelsen av krigstrilogien: den fallende intensiteten. Da *Svik* kom ut, møttes den av stor interesse og til tider kraftige motangrep. I følge Inger Østenstad ”vakte [det første bindet] massiv oppmerksomhet”, ”var hovedbok i Bokklubben Nye Bøker i januar 1978, og sanket minst 29 anmeldelser” (Østenstad 2009: 193). Ved utgivelsen av *Brød og våpen*, derimot, har interessen avtatt og antallet norske anmeldelser har gått ned til 19 (s. st.: 203). Noe har altså skjedd, med verket og med samtiden, som har gjort at den provokative kraften i verket har blitt mindre når den siste boka kommer ut. Kittang forklarer fraværet av reaksjoner slik:

[...] Solstads krigshistoriske revisjonisme vakte merkeleg små reaksjonar. Truleg var det raseriet over *Prosessene mot Hamsun* som tok merksemda bort frå *Krig 1940* da den kom ut same hausten. I tillegg var AKP-offensiven i norsk politikk og kultur i ferd med å tape momentum. Både forfattarar, kritikarar og andre intellektuelle utanfor og til dels innanfor ml-rørsla tok til å gå trøytt under bombardementet frå dei intense totalpolitiske krava. Dag Solstads sjølvkritiske Dokka-føredrag frå 1980 kan lesast som eit teikn på dette (Kittang 2000: 79-80).

I den politiske utviklingen fra første til siste bok i trilogien har altså AKP (m-l)s posisjon i den politiske og kulturelle offentligheten blitt svekket. Samtidig har det også skjedd en politisk utvikling innad i bevegelsen. I Klassekampen, 20.11.1980, samtaler de tre historikerne Hans Fredrik Dahl, Olav Riste og Lars Borgersrud om *Brød og våpen*. Borgersrud, som selv tilhørte AKP (m-l), sier dette om utviklingen fra første til siste bind i trilogien:

Bevegelsen Solstad tilhører har utvikla synet sitt atskillig siden 75–76. Den gang var det vanlig å overføre problemstillingene og strategien for 2. verdenskrig mekanisk over på en mulig 3. verdenskrig. I etterordet til «Brød og våpen» legger Solstad helt åpent fram et kritisk syn på egne forutsetninger. Det er modig (Hagen 1980).

Han forklarer altså utviklingen i det politiske prosjektet i trilogien ikke bare med en utvikling i forfatterens eget syn, men også på en utvikling i bevegelsen han tilhørte. At det også forelå en

utvikling i den litterære offentligheten, fra utgivelsen av første til tredje bok i trilogien, virker også sikkert. Solstad selv ”tok et oppgjør” med det estetiske og politiske programmet som lå bak den norske arbeiderlitteraturen i 1980, som jeg skal komme tilbake til. I den samtidige mottakelsen hadde nok også mange rast fra seg når *Svik* kom ut, så det ble kanskje ikke oppfattet som noe poeng i å gå like hardt ut mot de to neste bøkene. Østenstad knytter også den lunkne mottagelsen av *Brød og våpen* til at romanens litterære kvaliteter ble overskygget av det politiske innholdet, samtidig som dette innholdet hadde mistet en del av sin provokative kraft:

Den litterære kritikken har også vært rettet mot romanens argumentasjon og tese slik at dens litterære kvaliteter i mindre grad har vært omtalt. Det er liten forskjell på hvordan «borgerpressa» og «sosialistpressa» (*Ny Tid*) eller «kommunistpressa» (Klassekampen) har omtalt og vurdert romanen. Det relativt beskjedne antallet anmeldelser, sammen med den velvillige, men dog lunkne mottagelsen, indikerer at AKP (m-l) -forfatteren Solstad befant seg i en blindgate på begynnelsen av 1980-tallet (Østenstad 2009: 205).

Den fallende intensiteten i mottagelsen kan altså oppfattes som et uttrykk for at Solstad ”befant seg i en blindgate”, så vel litterært som politisk. Man kan altså si at det er tre aspekter som bidrar til dette. For det første er det den ”lunkne mottagelsen”. For det andre er det avslutningen på selve romanen, som Kittang mener ”klinge[r] ut på ein såpass resignert tone”, og for det tredje er det forfatterens egne uttalelser i forbindelse med lanseringe. Den resignerte avslutningen på *Brød og våpen* skal jeg se nærmere på i analysen, mens forfatterens uttalelser skal jeg undersøke i det følgende kapittelet.

En forfatterintensjon i forandring

Forfatterens uttalelser har fått en viktig plass i resepsjonen av verket, da mange som har skrevet om verket har latt forfatterens intensjon styre hvordan de har lest bøkene. En av de hyppigst siterte uttalelsene Solstad har kommet med, og som innleder denne oppgaven, kom i et intervju med Klassekampen i august 1977, og trykt igjen i artikkelsamlingen ”Tilbake til Pelle Erobreren”, også den fra 1977. Utdrag fra dette intervjuet ble også trykket på omslaget til førsteutgavene av *Svik*, noe som understreker påvirkningskraften det har hatt på lesninger av romanen. Intervjuet begynner med en passasje som siden har blitt trukket fram til å beskrive, og ofte ironisere over, forfatterens politiske ståsted når den første boken i trilogien kom ut: ”Jeg ville aldri skrive ei bok om den norske arbeiderklassen og krigen hvis jeg ikke var klar over at jeg sjøl vil komme til å stå i samme situasjonen som norske arbeidere stod i ved krigsutbruddet i 1940”

(Solstad 1977a: 73). Han utdyper denne posisjonen i intervjuets avslutning: ”Når jeg nå skriver på en historisk trebindsserie om krigen, så er det ikke bare for å skrive om den krigen som var, men også for å skrive om den krigen som imperialistene i Sovjet og USA forbereder i dag” (s. st.: 75). Man kan si at disse uttalelsene har fulgt verket, og i hvert fall det som er skrevet om verket, fram til i dag. Kittang kommenterer denne uttalelsen slik: ”I 1977 var dette i tråd med ein av AKP-kulturens mange underlege geopolitiske analyser. Synspunktet verkar sjølvsagt enda underlegare i dag” (Kittang 2000: 80). Man kan si at denne underligheten har fungert som en hindring for lesere av krigstrilogien siden den kom ut. At AKP-diskursen blir sett på med ganske andre briller i dag enn i krigstrilogiens samtid er det i hvert fall liten tvil om. Det at utdragene fra intervjuet i Klassekampen ble trykket på omslaget til Svik, i dens førsteutgave, kan sies å ha skapt en forventning om trilogiens innhold og utvikling som den ikke levde opp til, noe man finner årsaken til både i selve verket og i forfatterens uttalelser om det. På mange måter kan den politiske utviklingen i krigstrilogien, og i forfatterens syn på hvorvidt det er mulig å skrive den typen litteratur han forfekter å forsøke på i den nevnte intervju, oppsummeres i to artikler av Solstad. I den første av disse artiklene,¹⁴ argumenter Solstad for et litteratursyn og en poetikk som utfyller synspunktene som kom fram i det tidligere nevnte intervju. Den andre artikkelen¹⁵ kan leses som et oppgjør med denne poetikken, og som et endelig punktum for Solstads ”forsett på å være en materialistisk forfatter”. I ”Et langt foredrag [...]” begynner Solstad med å konstatere at klassestandpunktet er et helt sentralt element i den litterære debatten:

Når jeg sier at litteraturen skal handle om virkeligheten så er det ingen som vil være uenig i det. Likevel så er det en av hovedtesene mine, faktisk. Og den blir først meningsfull når jeg setter inn dette med klasser og sier at i samfunnet finnes det klasser som har motstridende interesser ut fra hvilken stilling de har i produksjonen, og hvor særlig to av klassene står sterkt i mot hverandre, nemlig arbeiderklassen og borgerskapet. I denne kampen mellom klassene står ikke litteraturen nøytral, sjøl om en sterk litterær tradisjon nettopp hevder at kunsten har mulighet for å stille seg utafor klassekampen og se kritisk på den, eller til og med hevder at klassekampen ikke eksisterer, eller er en relativt likegyldig foreteelse (Solstad 1981: 226-227).

¹⁴ ”Et langt foredrag om materialismen, polemikk mot dogmatismen – særlig da formalismen – og et forsøk på å beskrive min egen arbeidsmetode i forsettet på å være en materialistisk forfatter” (Solstad 1981: 226-254), opprinnelig holdt som foredrag i 1978.

¹⁵ ”Foredrag på AKP (m-l)s kulturseminar på Dokka” (Solstad 1981: 290-295). Opprinnelig holdt som foredrag i 1981.

Spørsmålet om hvilket klassestandpunkt man skriver ut fra, og ikke minst hvilken klasse man skriver *for*, er i følge Solstad, det første man må ha avklart før man skriver litteratur. Disse to spørsmålene er tilbakevendende i de to artiklene, og i mye av den generelle litterære debatten i den radikale bevegelsen på denne tida. Spørsmålet om å skrive for arbeiderklassen er spesielt vanskelig. I den begeistrede anmeldelsen til Peter Karlsson, som jeg har referert til tidligere, er dette en av de få innsigelsene han har mot *Svik*:

Finns det då inga frågetecken kring ”Svik”. Jo, kanske ett. Solstads bok, liksom hans förra *25:e septemberplassen* skildrar arbetarklassen och verkligheten, så att det verkar som rena uppenbarelsen på medvetna kommunister. Men hur långt har Solstad kommit i att skriva *för* arbetarklassen? – ”Att röra djupast vid det som är folkets faktiska verklighet”, **så som folket i dag upplever denna verklighet?** (Karlsson 1978: 30).

Man kan si at det er utfordringen med å bli lest i arbeiderklassen, som fører til resignasjonen på arbeiderlitteraturens vegne som Solstad framfører i ”Foredrag på [...] Dokka”. Forfatteren har ikke stor tro på at *Brød og våpen* skal bli en kommersiell suksess: ”Jeg regner det som sannsynelig at den boka jeg gir ut i år, vil selge mindre enn noen annen roman jeg har gitt ut” (Solstad 1981: 292). Slik jeg leser det, handler ikke ”Foredrag på [...] Dokka” først og fremst om resignasjon over arbeiderlitteraturens kvalitet, men om dens gjennomslagskraft. Uansett hvilke kvaliteter som krigstrilogien innehar, må den jo leses i arbeiderklassen for å ha den politiske påvirkningen på samfunnet som forfatteren ønsket. Og Solstad konkluderer med at den såkalte arbeiderlitteraturen i liten grad blir lest av arbeiderklassen.

Jeg vil hevde at arbeiderklassens kultur er fattig, i dårlig form får den servert et reaksjonært innhold. Arbeiderklassen blir dynga ned med kultur som ikke på noen måte er i stand til å berike deres liv. En norsk arbeider hadde fått langt mer igjen for å lese bøkene som skrives av småborgerlige intellektuelle, beregna for intellektuelle, den litteraturen som fungerer på universitetene. [...] Det som er den norske nasjonallitteraturen, det som kommer til å bli brakt videre fram til neste generasjon, det er ikke det som leses i arbeiderklassen, men på universitetene. Noe annet ville være ei rein ulykke (Solstad 1981: 294).

Det er jo et paradoks at det som først og fremst fører til at arbeiderlitteraturen er mislykket, er mangelen på kommersiell suksess. Man kan ane en viss resignasjon over at ikke arbeiderne har omfavnet litteraturen som er skrevet for dem, men samtidig gjør han det klart at det er først og

fremst den intellektuelle leseren som har vendt arbeiderlitteraturen ryggen: ”Tapte vi kampen om de intellektuelle, og dermed kampen om den offentlige debatten i aviser, tidsskrifter og på universitetene, hadde vi ikke en posisjon innafor arbeiderklassen vi kunne stå på, og samle krefter til nye framstøt.[...] Og tapte gjorde vi, så det suste” (Solstad 1981: 292). Ved avslutningen av krigstrilogien sitter altså forfatteren igjen med følelsen av å ha tapt. Det er åpenbart at dette foredraget har preget lesningen av krigstrilogien. Den resignerte tonen som avslutter *Brød og våpen* forsterkes av disse uttalelsene om en mislykket arbeiderlitteratur.

Oppsummering

Hva kan man så trekke ut som hovedlinjene i resepsjonen og den uttalte forfatterintensjonen? I den samtidige mottagelsen var bidragene sterkt preget av den politiske samtiden. Man kan si at det i større grad var verkets funksjon som politisk utsagn i samtiden, heller enn som historisk revisjonisme, som skapte de største negative reaksjonene. Samtidig henger den politisk samtiden og fortiden sammen. Slik jeg har vist, har spesielt Solstad og AKP (m-l)s syn på Stalin og Sovjetunionen, og hvordan dette er framstilt i krigstrilogien, fungert provoserende på mange som har skrevet om verket. I mottagelsen av *Svik* var det særlig to aspekter som fikk stor påvirkning på mottagelsen, og begge fantes i romanens paratekst. Tittelen ”svik” har påvirket lesningene dit hen at svært mange setter spørsmålet ”hvem var det som svek?”, som forutsetning for sin lesning. Når svarene på dette spørsmålet, i resepsjonstekstene, inneholder arbeiderbevegelsen, Arbeiderpartiet, arbeiderklassen som helhet, NKP, Forsvaret og borgerskapet, er det ikke overraskende at romanen provoserte mange. Om ”svik” egentlig er en dekkende tittel for denne romanen er et annet spørsmål, og det er i alle fall sikkert at med en annen tittel ville romanen ha blitt mottatt på en helt annen måte. Det andre aspektet i parateksten som påvirket mottagelsen, er intervjuet med forfatteren som ble trykket på forsiden, og som jeg har referert til flere ganger. Dette er et eksempel på at forfatterens uttalte intensjon har fått svært stor påvirkning på lesningen av en roman. I ettertid er det lett å se at dette var i romanens disfavør. ”Den nye krigen” kom aldri, og det at romanen ble så tett knyttet til denne spådommen har gjort den til en politisk anakronisme, i større grad enn den ville ha vært hvis romanen i større grad hadde stått på egne ben. Samtidig kunne det ikke være overraskende at forfatteren i så stor grad knyttet romanen sammen med den politiske bevegelsen han var en del av. Hvis man ser på forfatterens artikler i tiden forut for utgivelsen, som jeg har gjort med ”Hvem er det som snakker?”, kommer det

tydelig fram at han insisterer på at romanene hans skal oppfattes som revolusjonære kampskrift, og utelukkende bedømmes ut i fra det.

Utviklingen i den samtidige mottakelsen henger tett sammen med utviklingen i forfatterens uttalte intensjon og utviklingen i selve verket. Den resignerte avslutningen på *Brød og våpen*, og særlig ”Tretti års ensomhet”, ble forsterket av forfatterens resignasjon på arbeiderlitteraturens vegne i ”Foredrag på AKP (m-l)s kulturseminar på Dokka”. Det at Solstads forfatterskap videre tok en retning langt bort fra formen og innholdet i krigstrilogien, forsterker oppfatningen som Østenstad målbærer om at ”AKP (m-l)- forfatteren Solstad befant seg i en blindgate på begynnelsen av 1980-tallet” (Østenstad 2009: 205). Denne oppfatningen har også bidratt til den begrensede akademiske interessen rundt krigstrilogien. I det totale korpus av tekster, oppgaver, avhandlinger og bøker om Solstads forfatterskap, tar krigstrilogien opp svært lite plass. Det har havnet innenfor en parentes. Samtidig er det viktig å minne om at dette ikke nødvendigvis er en feil, det er ikke opplagt at krigstrilogien fortjener mer oppmerksomhet enn den har fått. Solstads forfatterskap har fått massiv oppmerksomhet i academia, slik det kommer tydelig fram av Østenstads avhandling *Hvorfor så stor?* (2009).¹⁶ Når så mange har valgt å skrive om Solstad, men så få om krigstrilogien, ligger naturlig nok en stor del av forklaringen på dette at andre deler av forfatterskapet har skapt større interesse og begeistring, og da særlig romanene fra 80-, 90-, og 00-tallet.¹⁷ Mitt poeng er at tekster, i hovedsak, får den oppmerksomheten de fortjener, men spørsmålet er om det finnes litterære kvaliteter i krigstrilogien som har blitt oversett siden lesere ”berre – ofte av politiske grunner – har sett syttitalet”. Disse kvalitetene vil jeg forsøke å belyse i den følgende analysen.

¹⁶ I følge Østenstad er det skrevet fire doktoravhandlinger og 46 master- og hovedfagsoppgaver som ”helt eller delvis er viet” Solstads verk. Hun nevner til sammenligning: ”Henrik Ibsen: 126 avhandlinger (a) og 150 master- og hovedfagsoppgaver (m/h); Knut Hamsun: 15 a og 101 m/h; Sigrid Undset: 5 a og 49 m/h; Tarjei Vesaas 1 a og 60 m/h; Agnar Mykle 1 a og 12 m/h; Kjartan Fløgstad 3 a og 19 m/h [...]” (Østenstad 2009: 11).

¹⁷ 80-tallet fra og med *Gymnaslærer Pedersen*, og med unntak av *Medaljens forside* som det er skrevet svært lite om.

Analyse

Den følgende analysen av krigstrilogien er tematisk inndelt, og jeg vil gjøre nedslag i lengre og kortere deler av teksten. Slik jeg pekte på i innledningen er det krigen som er det styrende prinsipp for utvelgelsene. Hvordan møter personene krigen? Hvorfor handler personene som dem gjør? Hvordan skildres den fysiske opplevelsen av krigshandlingene? Hvordan preger okkupasjonstidens verdighetstap livet, i hjemmet og på arbeidsplassen? Hvilke menneskelige og politiske erkjennelser skapes av motstandskampen? Dette er noen av spørsmålene jeg vil forsøke å belyse i denne analysen. Som en overordnet problemstilling ligger oppgavens utgangspunkt: forholdet mellom det politiske og det litterære, mellom det sosiale og det subjektive, og hvordan dette preger trilogien.

”Ingen blei egentlig forvirra” – om møtet med krigen

Hvordan reagerer man som menneske, som far, mor, datter og sønn når flyalarmen uler over byen? I det nest siste kapittelet i *Svik* gis det et svar på det allerede i tittelen: ”Ingen blei egentlig forvirra, alle handla slik de måtte, unntatt en” (Svik: 169). Som beskrivelse av det som følger, må det sies at tittelen bommer ganske grovt, for hva inneholder denne teksten om det ikke er skildring av forvirring, usikkerhet og frykt? En av de sentrale personene i dette kapitlet er en av de som handler slik han må, men som nøler lenge, nemlig Edgar Strand. Kapittelet begynner med setningen: ”Flyalarmen hadde gått rett etter midnatt” (Svik: 169). Senere får vi det slått fast at datoen er 9. april. Det er således selve dagen for det tyske angrepet som skildres, og viktigheten av denne dagen understrekes ved at skildringen begynner ved midnatt. Kapitelet begynner i leiligheten til Edgar Strand, hvor han sover med kona si Ellen, sønnen Jessie og mora Johanne. Edgar får det store spørsmålet servert av mora ved morgengry:

- Ja, da får du komme deg av gårde, Edgar, sa Johanne Strand. – Av gårde? – Ja, du får komme deg av gårde og gjørra din plikt. – Plikt? Å er’e du mauler om. – Det er krig, Edgar, og du ska’ værsegod gjørra din plikt. – Hø, hørte du det, Ellen, mutter vi’ sende meg ut i krigen. Hø, jeg ha’kke bedt om noen krig, og jeg har anna å gjørra. Jeg ska’ på jobb. Her har jeg endelig skaffa meg fast arbe’, og så ska’ jeg renne av gårde for å slåss oppe i skauen. Hva trur du hende når jeg kommer tebake da? Jo, da får jeg sparken for skoft. Å, nei du, denna jobben her tenker jeg å holde på. – At du kan snakke sånn, sa

Johanne Strand oppbrakt. – Det hadde jeg ikke trudd at jeg hadde en feiging te' sønn (Svik: 169-170).

Her ligger det altså an til at det kan bli Edgar som er en av dem som ikke gjør som han må, eller burde, får man vel kanskje si. Krigen treffer personene i romanen på ulike måter, og stort sett alle er usikre på hvordan de skal handle. For Edgar er det tanken på den faste jobben han endelig har fått, som framtrer som hovedgrunnen til at han ikke tenker å dra i krigen. For mora hans er det et spørsmål om plikt. Slik hun presenterer det, plikter man å dra for å kjempe i krigen, hvis ikke er man en feiging. Sånn sett er Johanne Strand en av personene som er uten tvil i forhold til hvordan man, eller rettere sagt husets våpenføre mann, burde handle i krig. Gjennomgående møter romanens personer den nye situasjonen med et sett av holdninger og prinsipper som leder dem til å handle i den ene eller annen retning. Johanne er et dypt religiøst menneske og finner tydeligvis et enkelt svar på hvordan man skal handle. Dette griper da også sønnen hennes tak i når han skal gi sitt siste argument før han slenger igjen døra og drar på jobb: ” – Ja du kan gjerne snakke om å dra i krigen, du mor, som er frelst og kommer til Himmelens herligheter når du dauer, men tenk på meg, jeg havner jo lukt i Helvete jeg hvis jeg får ei tyskerkule i meg” (Svik: 170). For Edgar finnes det ikke noe styrende prinsipp, eller plikt, som leder ham til å dra i krigen. Men likevel ender han opp, før kapitlet er over, med å reise for å kjempe. Senere denne dagen begynner det å gå rykter i byen om at engelske fly skal bombe hovedstaden, noe som fører til en storstilt flukt ut av byen, også for familien Strand. Passasjen der han skifter standpunkt er en sterk skildring av hvordan flukten fra Oslo preger Edgar, gjennom sanseinntrykk og den fysiske opplevelsen av frykt som krigen planter i byens befolkning:

Edgar Strand syntes dette var uverdig. Han hadde fått nok. Endelig hadde han fått nok. Han innså, plutselig, at om dette var uverdig, så var det ikke noe nytt, det hadde vært sånn hele tida. Tidene skifter, snart det ene, snart det andre, men ett er sikkert, det er han det går utover, og til slutt havna han altså på flukt ut av byen han hadde bodd i hele livet sitt, fordi engelske fly skal bombe den fordi tyske soldater har erobra den, og han havna altså på et lasteplan med en febersjuk gutt inntil brystet sitt, og med drittlukta og pisslukta fra dem som sitter ved sida av han, tett i tett, og omklamrer hverandre, denne stanken mens lastebilen snegler seg uendelig sakte oppover Trondheimsveien, noen ganger står alt stille, noen ganger rykker kolonnen på seg, noen meter, før den står bom fast igjen, midt i Trondheimsveien, Trondheimsveien som ingen ende har, men fortsetter uendelig langt, med høye feberaktige bygninger på begge sider, og som rager mot himmelen og de usynlige der oppe, Trondheimsveien så langt øyet kan se, og forstanden kan fatte, og dette ligner på et mareritt, men det er ikke noe mareritt, det er virkelighet, og virkelighet som alt annet han har opplevd er virkelighet, og styrt etter de samme

forbanna lover. Disse redde blikka! Disse klamme henda! Disse skingrende stemmene! Disse menneskene som piler av gårde oppover Trondheimsveien, mens de roper om hjelp og plass på en bil! Sånn ender det! Dette er virkeligheten! Nå hadde han fått nok. Nå hadde han endelig kommet til det punktet han hadde fått nok (Svik: 182).

Hva skjer i denne passasjen? Hvorfor får Edgar nok? Det er opplevelsen av krigen, ikke ideen om den, som får Edgar til å reagere. Det er ikke ideen om fedrelandet, eller om arbeiderklassen for den saks skyld, som fører ham fra passivitet til handling. Ikke den kollektive opplevelsen av urettferdighet, men den personlige opplevelsen av at ”det er han det går utover”. Her skildres en arbeiders oppvåkning, en person som har vært mer opptatt av å drikke og more seg enn av politikk, en arbeider som for første gang forstår at selv om tidene skifter, så er det han, arbeideren, det går utover. Situasjonen analyseres ikke, fortvilelsen skildres gjennom en lang tankestrøm hvor ett ord gjentas og gjentas: Trondheimsveien. Hvorfor denne repeteringen av hvor de befinner seg? Gjentakelsen av ”Trondheimsveien” kan leses til å ha flere betydninger. I datidens Oslo var dette en hovedfartsåre ut av byen. Som alle de sentrale personene i boka, kommer Edgar fra Grünerløkka, nærmere bestemt fra Rathkes gate, som ligger et steinkast fra Trondheimsveien. Således representerer Trondheimsveien starten på en reise ut av byen, opp i høyden og ut av Oslo-grytas slum. Trondheimsveien opptrer allerede på romanens første side, når Jorunn og Stein Johansen flytter fra Grünerløkka til ny leilighet på Sinsen, til framtidens arbeiderboliger (Svik: 7). Når Edgar reiser denne strekningen er optimismen snudd til håpløshet. Videre kan man tenke seg at Trondheimsveien er den siste sjansen for Edgar til å ta det ”riktige” valget. Den framstår endeløs, men når han endelig har tatt sitt valg, går resten av reisen raskt unna. Å føle undertrykkelsen så tydelig på kroppen i hans gate, i hans by, får Edgar til å våkne opp fra dvalen og gjøre det han ”må” gjøre. Videre er det en ansvarlig mann som portretteres her. Han hopper ikke av lastep Janet i det han tar avgjørelsen om å dra for å kjempe, han venter til familien er i trygghet utenfor byen før han forlater dem. Igjen understrekes det at Edgar er en handlingens, ikke tenkingens, mann:

Han ga ingen forklaring, han bare viska de ikke skulle bekymre seg, de var trygge der de var nå. Og Ellen spurte ikke om noe, hun bare viska ja, ja, da han forsikra at de var trygge der de var nå, og hun greip handa hans, fort, og genert, for det var mange folk omkring dem på alle kanter, de satt på noen sandsekker, som var blitt båret inn, og smilte til han. Å, Ellen Mathisen, hvem husker ikke deg, i Lunds kolonial! Du som blei til Ellen Strand, og er mor til Edgar Strands snart to år gamle sønn! Når skal vi leve et ordentlig liv, i arbeid og glede, og uten den forbannede lov som har ført oss dit vi er? Han reiste seg, mumla til mora at han ga faen i å sitte her og tvinne tommeltotter, men

dro for å skyte disse forpulte tyskerne, og dro. [...] så snudde Ellen seg mot svigermora si og viska, nesten henført: – Det var det jeg visste, jeg. Edgar æ'kke noen feiging. Du skulle kjenne han bedre enn det, du som er mora hans (Svik: 183).

I dette øyeblikket, hvor Edgar drar, forekommer det flere ting i teksten som er verdt å merke seg. Det er vanskelig å overse det kjønnslige aspektet i denne scenen. Edgar oppfyller først og fremst sin forpliktelse som Mann. Når han kunngjør at han skal dra blir han ikke spurt av kona si om hvorfor, hun svarer på en slik måte at det kan virke som hun har lengtet etter å høre dette. Videre skjer det en plutselig oppblomstring av kjærligheten i dette øyeblikket, det er som om det blir frigjort av dette plutselige beviset på heltemot. Tre opphissede setninger bryter inn i teksten, som ved nærmere ettersyn viser seg å ha en litt uklar avsender. De to første ("Å, Ellen..." og "Du som ble...") ville jeg ha plassert hos fortelleren, et slags utrop som fortelleren i denne teksten kommer med, med jevne mellomrom, for å understreke et dramatisk øyeblikk. På et vis understreker disse to setningene valget som Ellen tok, når hun ble til Ellen Strand, et valg som nå viser seg å være riktig, noe som kommer fram i den "nesten henførte" konstateringen av at Edgar ikke er en feiging. Den tredje setningen er det vanskeligere å plassere i forhold til avsender ("Når skal vi..."). Dette "vi" som her dukker opp må jo føre til at det er Edgar selv som her fører ordet, om enn inne i seg, at han ikke sier det høyt kan avskrives av mangelen på tegnsetting som markerer dialog. Hva mener så Edgar med denne "forbannede loven"? Dette føyer seg inn i det mønsteret jeg mener man kan se i skildringen av Edgars valg. Den forbannede loven henspiller til den samme oppdagelsen som jeg har vist til tidligere om at "det er han det går utover". Det understrekes igjen at det ikke er snakk om tilfældigheter, eller uflaks, som har ført dem til dette punktet. Det er en forbannet lov som alltid fører til at det er Edgar, arbeideren, det går utover. Vi er vitne til den oppvåkne arbeideren, som har gjennomskuet at det er en lov som styrer begivenhetene rundt ham, og som en handlingens Mann kaster han ikke bort tiden med å analysere begivenhetene nærmere, han griper resolutt til handling, og avslutter med noen velvalgte ord til mora som er en action-helt verdig. Her skal det ikke kjempes for Gud og Fedreland, her skal det skytes noen forpulte tyskere.

Edgar handler altså mer på instinkt enn på prinsipper, mens Fredrik Lindgren har kommunismen som rettesnor for hvorfor han drar for å kjempe. Fredrik har kjempet i den spanske borgerkrigen og er aktiv i den kommunistiske bevegelsen i Norge. Slik beskrives det

hvordan Fredrik argumenterer for at det eneste sanne kommunister kan gjøre i denne situasjonen er å kjempe:

NKU -laget¹⁸ som Fredrik var med i, hadde møte. Der kringla de så det sto i. Noen mente at de burde dra i krigen, andre mente at det var borgerlig nasjonalisme å tenke sånn. Ja, en av de ivrigste karakteriserte dem som ville dra som sosialsjåvinister. – Men faen da, sa Fredrik, – vi er jo blitt overfalt. Å slags kommunister er det da som rolig sitter og ser på at nazistiske tropper erobrer landet vårt. Jeg har alt pakka ryggsekken, jeg, og drar til Helgelandsmoen i kveld. Blir noen med? Jeg trur det er en fordel om vi er flere kommunister i lag, da kan vi operere samordna. Men de som var enig med Fredrik i sak, ville vente til situasjonen blei mer avklara, så Fredrik dro aleine [...] (Svik: 172).

Det er altså stor uenighet innad blant kommunistene om hvordan man skal reagere på okkupasjonen, og dette er et spørsmål som får mye oppmerksomhet i trilogiens første bok. Et interessant aspekt i passasjen over er hvordan kollektivet oppløses, i stedet for at partilaget tar en kollektiv beslutning så er det opp til hver og en om man skal dra eller ikke. Og Fredrik, som jo er en av historiens helter, drar selvfølgelig. Mange andre kommunister står standhaftig på klassestandpunktet som forhindrer dem i å dra i krig for ”borgera”. En av dem, nemlig ”den ene som ikke gjorde som han måtte” som varslet i overskriften til kapitlet, er Ottar Simensen. Han er sentralstyremedlem i Norges Kommunistiske Parti (NKP), og til forskjell fra Edgar møter han ikke krigen med instinktiv eller impulsiv handling, han møter den med et kompromissløst klasseperspektiv. Sønnen hans, Øystein, har bestemt seg for å dra i krigen og faren hans nekter ham å dra:

– Hør nå her, sa Ottar inntrengende, – ska’ arbeidsfolk gripe tel våpen så er det ikke for å slåss på ei side i en storkrig mot ei anna side. Ska’ vi slåss så er det for arbeiderklassens skyld, men uansett åssen det går i denna krigen, så blir det akkurat det samma for vårs. Om det er tyskeras som okkuperer Norge, eller om det er engelskmenna, å forskjell er det a? Vi er revolusjonære i denna familien, og da ska’ vi’kke gripe te våpen for et godt ord fra borgerskapet, bare for å slåss i en krig som engelskmenna fører mot tyskeras her i landet. Å borgerskapet ønsker å gjørra nå, det kan’ke vi kjenne oss forplikta av (Svik: 184).

For Ottar finnes det bare ett riktig standpunkt i dette spørsmålet, han ser på angrepet på Norge som en del av en imperialistisk krig mellom stormaktene, som ikke angår norske arbeidere. Han

¹⁸ Norges Kommunistiske Ungdomsforbund, min anm.

ser på krigen i Norge som en krig mellom Tyskland og England, ført på norsk jord. Hvordan blir dette standpunktet behandlet av tekstens forteller? Fortelleren viser at personene han skildrer tar sine valg ut i fra den informasjonen de har tilgjengelig, noe som understrekes ved at utsigerposisjonen, i det følgende avsnittet, plasseres i en framtid hvor fortelleren har tilgang til informasjon som er ukjent i 1940. Ottar Simensen, som så mange andre av romanens personer, forventer et snarlig engelsk angrep på Norge. Således vil man måtte forvente kamphandlinger mellom to imperialistmakter på norsk jord. For Ottar Simensen blir spørsmålet: Hvordan kan man som kommunist kjempe på samme side som verdens største kolonimakt, England? Men selv om det er en respekt for dette standpunktet hos fortelleren forhindrer ikke det ham fra å understreke hvilken feil Ottar Simensen gjør:

En kommunist står og ser etter sønnen sin og alle dem som har kjempa for og trudd på arbeiderklassens rett til dette landet, de ønsker nå å gripe inn i denne historia og skrike til Ottar Simensen: Løp etter sønnen din, Ottar Simensen, løp etter han og si at du tok feil, løp etter han så fort du kan, før han når fram, og si at det er rett å slåss nå, rett å gripe til geværet nå, for nå må kommunistene dra dit hvor dem som har gripi til geværet befinner seg, men Ottar Simensen hører ikke at vi roper til han, han står, den 10. april, i skumringa og ser etter sønnen sin som slukøra går til kameratene sine, uten å vite at akkurat nå mista Kommunistpartiet i Norge den største sjansen det noensinne har hatt til å bli den ledende krafta i Norge (Svik: 184-85).

Igjen bryter fortellerstemmen inn i teksten. Og han gjør det gjennom noe så spesielt som introdusere et ”vi”, som roper til en av personen at han tar feil. Slik jeg var inne på i drøftingen av fortelleren, skaper dette ”vi” et brudd med den distansen til hendelsene man forventer fra en autorale forteller. Fortelleren kommer med en klar politisk vurdering av handlingene til Ottar Simensen, og han gjør det på et nærmest allmektig hvis. Her, akkurat her, forspilte du din livs sjanse, eller rettere sagt, din bevegelses største sjanse. Men hvorfor er det riktig å gripe til våpen? Er det for å gripe en historisk sjanse til å bli den ledende krafta i Norge? Det ville i så fall være en taktisk grunn til å kjempe i mot de tyske styrkene, snarere enn en moralsk eller politisk. Her kommer forfatterens politiske vurdering av norske kommunisters respons på okkupasjonen tydelig fram. Det er en tydelig fordømming, men samtidig gjøres det klart at Ottar Simensen mangler den informasjonen som historiens lys har gitt forfatteren. Det spesielle med dette ubruddet fra fortelleren er hvordan det understreker avstanden i tid mellom fortelleren og personene i verket. Et annet aspekt som er interessant her er hvordan fortelleren konstruerer et

felleskap mellom seg selv og leseren. Frasen ”alle dem som har kjempa for og trudd på arbeiderklassens rett til dette landet, de ønsker nå å gripe inn i denne historia”, gir uttrykk for at fortelleren tar det for gitt at leseren deler hans syn på hva som Ottar Simensen burde ha gjort i denne situasjonen. Fortelleren gir her uttrykk for frustrasjon overfor hvordan norske kommunister handlet ved krigsutbruddet, men man kan også se på det som at han gir uttrykk for frustrasjon overfor at det er slik han må presentere det litterært. Han er bundet av hva som faktisk skjedde. Hvor mye han enn vil kan han ikke framstille norske kommunisters respons på krigen som en samlet og heroisk motstand fra krigens første dag, fordi det ikke stemmer med det han vet om hva som faktisk skjedde. Samtidig er det viktig å understreke at hva som faktisk skjedde, selvfølgelig ikke er noen absolutt sannhet. Slik jeg har vist i resepsjonskapitlet, er det flere lesere av verket som protesterer på denne framstillingen av kommunistenes respons på invasjonen, av ulike årsaker. For Ekeland og Heger, slik jeg har vist til, er denne passasjen et åpenlyst eksempel på at Solstad går til historieforfalskning for å holde Stalin og ikke-angrepspakten utenfor romanen. For *Friheten*, som vist til tidligere, er framstillingen av Ottar Simensens respons på invasjonen et eksempel på at det ”rabler fullstendig for Dag Solstad ved at han skal få «AKP-fasiten» om «NKPs svik» til å gå opp” (*Friheten* 1978). Denne passasjen blir dermed stående som noe av det mest politisk provokative i hele verket, samtidig som fortellerens rop blir oppfattet som et brudd med den realistiske stilen, et brudd som bare kan motiveres politisk. Samtidig understreker den det vanskelige i å framstille historiske ”sannheter” i en roman. Men er det historisk ”sannhet” som krigstrilogien framstiller? Solstad formulerte det slik i 1978:¹⁹

Krigen som beskrives er en krig som faktisk har vært. Mange av begivenhetene som beskrives i boka har faktisk skjedd. Personene i boka er oppdikta, men ofte er de satt inn i faktiske begivenheter. Men disse begivenhetene, er de naturtro kopier av det som faktisk skjedde? Nei. Og her er vi ved kjernepunktet. Jeg dikter. Romanene mine er diktning. Fortetning. Jeg dikter på bakgrunn av fakta. Jeg har et minimumskrav til forholdet mellom diktning og fakta, og det er at det du dikter opp ikke må *bryte* med det som faktisk har skjedd (Solstad 1981: 244).

I passasjen med Ottar Simensen, er det i hvert fall klart at mange lesere oppfatter framstillingen som et brudd med ”det som faktisk har skjedd”. Samtidig bedrives det her en form for kontrafaktisk historieskriving. For hvilket grunnlag er det for å si at ”akkurat nå mista

¹⁹ Artikkelen som det refereres til er skrevet i 1981, på bakgrunn av at foredrag holdt i 1978.

Kommunistpartiet i Norge den største sjansen det noensinne har hatt til å bli den ledende krafta i Norge”? Det er selvfølgelig en antagelse, men det som er spesielt med den er at den gir et ganske bastant svar på hva som ville ha skjedd i framtiden hvis det hadde blitt handlet annerledes i fortiden. Således blir dette et eksempel på den ”fiksjonalisering av framtiden” som Michelsen kritiserer krigstrilogien for å inneholde.

Hva er det som gjør at en kommunist som Fredrik Lindgren ”gjør det han må”, mens andre kommunister, som hans kamerater i NKU og Ottar Simensen, velger feil ut i fra verkets indre moral? Det er først og fremst hans indre overbevisning som styrer ham, ikke dogmene til bevegelsen han er en del av. Således presenteres personene som tar sine valg fundert på en magefølelse, eller en intuitiv opplevelse av rett og galt, som å være tryggere i sine valg enn dem som tar valgene sine utelukkende fundert på ideologi. Den personen i verket som tydeligst tar feil avgjørelse er Halvor Sørli, av Atle Kittang kalt ”romanverkets kanskje mest tragiske og dystre lagnad” (Kittang 2000: 100). Halvor Sørli er, som en av få, fylt av en tro på framtida i timene og dagene etter den tyske okkupasjonen. Mens så mange andre flykter fra byen, befinner han seg i senteret av de begivenheter som foregår rundt Eilert Møller.²⁰ Der mange er drevet av frykt og usikkerhet, er Halvor Sørli fylt av en urokelig framtidstro. Passasjene som beskriver Halvor Sørlis engasjement i arbeiderbevegelsen etter okkupasjonen er mettet med argumenter for valgene han tar. Det gis rikelig med plass for å presentere synet som forfører Halvor Sørli, og som leder ham i inn i situasjonen der han har valget mellom landsvik og selvmord. Men hva er det med Halvor Sørlies ideologiske overbevisning som leder han inn på den tragiske veien han tar? Han befinner seg i kretsen rundt Eilert Møller i god tid før angrepet på Norge. Slik presenteres Møllers syn på den forestående krigen:

Krigens hunder gjødde på ny. Det gikk mot en ny imperialistisk krig. En oppløst arbeiderklasse kunne ikke forhindre den. Nå var det bare én ting å gjøre for en norsk sosialist: Kjempe for å holde den norske arbeiderklassen utafor krigen, koste hva det koste ville. Om så Norge sjøl skulle bli krigsteater, så måtte ikke arbeiderklassen delta, detta var imperialistenes krig, i imperialismens mektige epoke, og den forrådde arbeiderklassen verken kunne eller måtte delta i den, uansett hvilke ydmykelser den måtte gå gjennom (Svik: 114-115).

²⁰ “Alias Håkon Meyer”, skriver Kittang (2000: 100). Man kan anta at Meyer (1896-1989) har stått modell for romanpersonen Eilert Møller. Meyer var sentral i stiftelsen av Fagopposisjonen av 1940, gikk senere inn i Nasjonal Samling og ble i landsvikeroppgjøret dømt til ti års straffarbeid.

Slik presenteres altså politikken som Halvor Sørli faller for, og som leder han inn på veien som ender med selvmord. Det er ikke innlysende at dette er en vei som leder til tragedie. Halvor Sørli velger ikke landsviket, han går ikke med åpne øyne inn på denne veien, han blir forledet og siger umerkelig fra et moralsk forståelig standpunkt til et moralsk forkastelig standpunkt. Og det gjøres med begeistring og virketrang. Han blir sendt for å prate med den tidligere arbeiderlederen Eugen Juvet, for å få han med i kampen for en levedyktig fagforening under okkupasjonen. Deres møte avsluttes med en oppglødd skål for arbeiderklassen:

[...] idet han tømte Arbeiderklassens skål sammen med den legendariske Eugen Juvet, gikk det et støt gjennom han. Nå! Nå! Nå snudde mitt liv! Nå kan alt skje! Og i det samme slo klokka fire. Tregjøken forlot sitt bur inne i uret på veggen, kom ut i rommet og sa ko ko ko ko. Fire ganger gol gjøken (Krig: 58).

Som en lakonisk kommentator til mennenes oppgløddhet spretter gjøken fram og goler ”ko ko”. På et vis oppsummerer det prosjektet som Halvor Sørli kaster seg inn i, argumentene som framføres virker logiske, det er en idealistisk og gjennomført politisk idé som ligger til grunn. Likevel er det feil, likevel er det ”ko ko”. Gjøken som galer gir også en assosiasjon til en fortelling fra Bibelen, hvor Peter fornekter Jesus: ”I det samme gol hanen for annen gang. Da husket Peter det Jesus hadde sagt til ham: «Før hanen galer to ganger, skal du fornekte meg tre ganger.» Og han brast i gråt» (Mark. 14, 15, 72). Dermed kan man lese den galende gjøken som et varsel om det forestående forræderi. Halvor Sørli arbeider iherdig videre på Eilert Møllers prosjekt, helt til det går opp for ham hva det er han arbeider for. Han oppsøker Møller, som har besøk av en tysk nazist. Halvor Sørli hevder at han blitt lurt og får dette svaret av Møller:

Er du så naiv og tror at NS, landets glødende nasjonalsosialister, ikke skal få del i statsstyret i et land hvor makta hviler på tyske bajonetter? Er du blitt idiot? – Vel, sa Halvor Sørli, sånn som du sier’e så lyder’e jo klart. Ja, det høres jo forstokka ut å tru på noe annet. – Der kan du se, sa Eilert Møller kjapt, og har ikke du vært med på å arbeide for å berede grunnen blant arbeiderne for at de skulle kreve regjeringsmakta nå? Nei til en reaksjonær regjering. For en regjering utgått fra arbeiderne, småbøndene og fiskerne? – Jo, svarte Halvor Sørli, panna hans hamra, han var utmatta. – Hvordan kan du da påstå at jeg har holdt deg for narr? – Nei, du har rett, svarte Halvor Sørli, du har rett Møller. Jeg er lei meg for det, men du har rett. Men det æ’kke te’ å holde ut (Krig: 220).

Dette er de siste ordene Halvor Sørli ytrer i verket, en halv side senere kommer linjen: ”Der hang Halvor Sørli”. Han velger å ta livet av seg, heller enn å gå videre på denne veien som han ikke holder ut. Et av de slående aspektene med hvordan Halvor Sørli's skjebne behandles i verket er hvor lite han fordømmes. Der hvor fortelleren til tider svinger pisker over unnfallenheten og manglende motstandsvilje hos andre personer i verket, nøyer han seg med å beskrive hvordan Halvor Sørli sakte, men sikkert, glir mot landssviket.

Halvor Sørli tar altså livet av seg mot slutten av *Krig*, men hans beretning er en bihistorie i *Krig*. Det sentrale temaet i trilogiens andre bind, er krigshandlingene mellom norske og tyske styrker i månedene etter angrepet på Norge, som jeg skal se på i det følgende kapitlet.

”Svingene. Drømmen om Sollihøgda...” – om å skildre ”en rettferdig krig”

Romanen *Krig* handler neste utelukkende om krigshandlingene etter det tyske angrepet på Norge. Sentralt i krigsskildringene, og i min analyse av dem, er forholdet mellom å finne mening i krigshandlingene og oppleve dem som meningsløse. Kapittel tre i romanen innledes med en tittel som bryter med de tidligere titlene i verket, slik jeg har pekt på tidligere. Hvorfor kommer denne forandringen i kapitteltittelens form på dette punktet i verket? En forklaring på dette kan være skiftet som opptrer i kapitlets tematikk og form. Dette kapitlet inneholder de mest brutale krigsskildringene i verket, og denne tematikken fører med seg en forandring i formen. Kittang beskriver det slik:

Kjensla av meiningsløyse er ein vesentleg del av måten både Fredrik og Alf Lindgren opplever krigen på. Men i tillegg legg Solstad vekt på å få fram enda meir elementære og djuptgripande erfaringar av angst, einsemd og dødsmedvit. Sterkast kjem dette kanskje fram i skildringane av kampene ved Klekken pensjonat, som var ein katastrofe for dei norske styrkane. Her skapar Solstad eit ekspresjonistisk punktuert målarstykke i ord som fører tankane til Picassos berømte «Guernica» (Kittang 2000: 94).

Grusomheten i det som beskrives fører altså med seg forandringer i formen. Jeg opplever det som at fortelleren i denne delen av verket går tettere på sine personer. Repetisjonen av ”Å vente. Kalde netter” understreker hvor sentral den kroppslige opplevelsen av krigshandlingene er. Samtidig som krigsskildringene i dette kapitlet er preget av en følelse av meningsløshet, kan man også se at flere av personene kjemper for å få et eierskap til de historiske hendelsene de deltar i

og et handlingsrom som gir dem mulighet til å prege hendelsene. For man kan spørre seg: Hvorfor kjemper de? Hvordan begrunnes de norske soldatenes vilje og evne til å kjempe i mot den overlegen tyske krigsmakten? Hva er det de kjemper for å forsvare? Bokstavelig talt kjemper de for å forsvare et stykke norsk jord. Den følgende passasjen beskriver det landskapet som de norske soldatene befinner seg i:

Karbidløktene lyste i natta som langsomt veik for et grått lys og et utviska iskaldt landskap, så typisk norsk at en må ha levd her hele livet for å kunne fatte at det inneholdt en skjønnhet som en aldri snakka om, men som kunne gå gjennom marg og bein sjøl på 2. tropp av 3. pionerkompani i sine våte klær, frosne kropper, sultne mager og søvnige øyne, og uten at de et øyeblikk tenkte på landskapets skjønnhet der de fant seg midt i det, i ferd med å gjøre veibrua på Harestua klar til sprengning, mens de tenkte på tyskerne som rykka framover fra Stryken, en snau mil borte. Åser. På begge sider av veien. Søkk. Harestubekken som rant gjennom landskapet, skjult av snø og is, og som hadde gjort det nødvendig å bygge ei bru, liksom det hadde vært nødvendig å bygge tusener av bruer der hvor det blei lagt veier i dette landet gjennomrisla av bekker og elver, som blodårer i landets kropp. De svære grantrærne i det kalde morgenlyset. Snødekte jorder. Den isende vinden. Og Harestua veibru der nede på veien, med stabbesteiner på begge sider, ei alminnelig smal veibru i det norske innlandet, midt på et slakt veistykke og med en landhandel på den ene sida av brua (Krig: 130).

Det er to ting som slår meg i denne passasjen. For det første så er skildringen av de skogkledde åsene på Harestua nærmest nasjonalromantisk. For det andre er det ordene ”typisk” og ”nødvendig”. Det er ikke den spektakulære norske naturen som skildres her, det er den typisk norske. Så lite spektakulær, og så typisk, at man ”må ha levd her hele livet” for å skjønne at den er vakker. Det er i hovedsak den industrialiserte storbyen som er rammen rundt krigstrilogien, men her blir det tydelig at det som er typisk norsk, det som knytter folket sammen med landskapet, er naturen, de skogkledde åsene. Her ligger også ”nødvendigheten” i passasjen. Broene som er bygget her har vært nødvendige for at man skal kunne bo her, og like nødvendig er det at de samme broene sprenges for å forsvare dette landskapet fra den invaderende hæren. Her kan det også være verdt å nevne en av uttalelsene Solstad har gitt om trilogien. I 1984 uttalte Solstad, i samtale med Jan Kjærstad, følgende: ”Nå vil jeg si at jeg iallfall siden 1974 har vært ekstremt opptatt av å beskrive det særegne ved å være nordmann. Krigstrilogien er romaner der det særegne ved krigen i Norge kommer inn, i motsetning til den offisielle historieoppfatningen der krigstida sees som en uatskillelig del av en alliert krig [...]” (Kjærstad 1984: 12). En del av dette særegne med å være norsk finner man altså i skildringene fra de østlandske skoger.

Skildringene fra naturen beskriver en tilknytning og binding til landskapet, som kan oppleves som sterkere enn den som er til byen. Selv om noen av bokens personer uttrykker kjærlighet til byen, er det her i naturen at bindingen mellom folket og landet oppleves sterkest. Det er en interessant parallell til denne skildringen av naturen, i en tidligere passasje i *Krig*. Her feller Eilert Møller en streng dom over det uferdige norske proletariatet, som flykter fra Oslo i frykt for et engelsk luftangrep:

- Er dette proletariatet? Som flykter over hals og hode? Nei, det er lønsslaver, ikke proletariat. Nå skjønner dere vel at vi aldri har hatt noe proletariat i Norge. Se på dem, se hvordan de flykter i panikk fra imperialismens redsler, tilbake til stillheten og de ubevegelige århundrer i det gamle bondesamfunnet. [...] Men et proletariat tror aldri at de kan unnsnippe imperialismens redsler ved å rømme fra fabrikkene og de svære byene som industrialismen har skapt. En proletar er en som aldri drømmer om å kunne flykte. En proletar har grodd fast, til fabrikkene, han er lenka til maskinene. Han drømmer ikke om naturen, men om maskiner, om natta. Naturen er ham fremmed, fiendtlig, noe som ikke er bearbeida, noe formløst, noe sykt. Han kjenner ikke noe annet liv enn det som er skapt av menneskehender, byer (Krig: 51-52).

Her beskrives naturen som en kontrast til framgang og sivilisasjon. Møller framhever byen og industrien som det høyeste punktet i den menneskelige utviklingen, og beskriver naturen som et tilbakelagt og primitivt stadium. Han fordømmer altså folkets binding til naturen på et ideologisk nivå, i tillegg til at han avviser en følelsesmessig tilknytning til naturen. For den sanne proletar er maskinen vakker, ikke naturen. Samtidig avviser Møller det nasjonale, at det norske proletariatet skulle føle seg forpliktet til å forsvare den norske nasjonalstaten framstår som meningsløst. For Fredrik Lindgren har det vakre, rotnorske, landskapet en funksjon utover at det er vakkert.

Landskapet har også en taktisk funksjon som utgangspunkt for motstandskamp og partisankrig:

- Men se dere om da, sa Fredrik Lindgren, plutselig begeistra. Se å vi er hen da? Dette terrenget her, se dere rundt! Hvem faen er'e som er så uforskamma at dem trur'em ska' ta vårs som har dette terrenget! [...] De så seg rundt. De så terrenget de befant seg i. Det som de skulle forsvare. Mistruisk, spørrende, undersøkende. Var ikke dette et terreng som var faen så godt egna til å forsvare seg i? Den reine festninga? Var de kanonføde? Kunne en si at de var kanonføde når de befant seg her? Fjellskrenter. Tett skog. Grantrær med breie greiner, tett i tett, tett også fra lufta? (Krig: 140-141).

Fredrik Lindgren argumenterer for at de skal bruke terrenget de er i som et ledd i krigføringen mot de tyske troppene. På dette tidspunktet i historien, før de grusomme opplevelsene ved Klekken pensjonat, viser han, og de andre soldatene, en sterk forpliktelse til å forsvare landet og en vilje til å prege dette forsvaret, snarere enn å bare handle etter ordre. Man kan si at en av de sentrale politiske intensjonene i verket er å argumentere for at partisankrig hadde vært den riktige taktikken for krigen i Norge. I militærtaktiske spørsmål går det en ideologisk skillelinje mellom soldater som Fredrik Lindgren, og offiserene som uten unntak argumenterer for at det eneste håpet for den norske motstanden er å forsinke den tyske framrykkingen og vente på den engelske invasjonen, som de er sikre på at kommer. Her ligger det også en skildring av hvordan soldatene strever etter å bli aktivt handlende personer som skaper seg et eget handlingsrom i de historiske begivenhetene de er en del av. Fredrik Lindgren har skapt et håp om at soldatene selv kan yte motstand mot den framrykkende tyske hæren på Sollihøgda. Så kommer ordren om at de skal trekke seg langsomt tilbake og vente på den engelske armé, som kommer til unnsetning. Dette fører til at håpet forskyver seg, fra at det ligger i hva de kan utrette selv til at alt håp ligger i hva engelskmennene kan utrette:

Etter at de sjøl hadde opplevd hvor hjelpeløse de var de var overfor Den Tyske Våpenmakt, som kunne pepre dem fra lufta, gleda de seg over at Det Britiske Imperiums navngjetne krigsmakt skulle ile dem til hjelp. Sjøl i geværlaget til Fredrik Lindgren spredde det seg en iling av håp over dette. Borte var trua på at dette terrenget her kunne *de* forsvare. Borte var den voldsomme krafta som hadde strømmet ut av disse visne kroppene og opprivne nervene ved tanken på hva de *kunne* greie, når de slo sammen alle erfaringer og alle egenskapene de hadde i dette landskapet som likna landskap de kjente ut og inn (Krig: 143).

I denne skildringen ser man hvordan de norske soldatene mister den påvirkningen de har søkt å få over situasjonen. Den meningen de har forsøkt å skape, gjennom å knytte deres tilhørighet i landskapet med dere evne til å forsvare det, bryter sammen. Det er en rekke eksempler fra krigskildringene i verket på at soldater foreslår offensive mottiltak mot den tyske framrykkingen, og blir møtt av latterliggjøring og utskjelling av offiserene. I disse passasjene er det et tydelig ideologisk budskap om at det er geriljakrigen som er den eneste måten å forsvare Norge fra en overlegen, tallmessig og teknologisk, angripende hær. Et av eksemplene på dette er Georg Hansens forslag om å vente med å sprengte broene til tyskerne kjører over dem:

- Tenk hvis vi hadde venta, sa han og blei ivrig. Tenk om vi venta med å tenne på til de kom. Da hadde de kjørt over, og da, da kunne vi ha tent på. Hvis vi hadde vært kaldblodige så hadde vi latt dem første passere, og så latt bru sprengje mens dem i midten holdt på å passere [...] Men hvem ska' tenne på da? var det en som sa. Har'u tenkt på det. – Det må være frivillige, sa Georg Hansen, grunnende, jo det må det være, det er klart. – Hvem trur'u ville det da, sa en annen, det er jo det samma som å melde seg te' å daue det. – Nei, ikke nødvendigvis, sa Georg Hansen, det er et farlig oppdrag, men du har masse sjanser [...] – Ville du ha meldt deg? spurte de han. Georg Hansen så ned. – Ja, sa han, ja det trur jeg. – Ja, gjentok han og løfta på hodet og så rett på dem. For å være helt ærlig så ville jeg det (Krig: 131).

Georg Hansen er altså villig til å risikere livet for å påføre de tyske styrkene størst mulig tap. Dette forslaget fører til flere ting. Troppesjefen reagerer, som ventet, med forferdelse: ”Er De blitt sinnsforvirret, mann! Sånt prat vil jeg ha slutt på her. Hvis De mener noe sånt så får vi se å få sykedimmitert Dem” (Krig: 131-132). En av verkets gjennomgående ideologiske linjer understrekes: soldatene er kampvillige og ønsker en mest mulig konfronterende linje, mens offiserenes linje er å trekke seg tilbake, unngå tap og i det lengste unngå direkte konfrontasjon. For offiserene er det bare den engelske armé som har en sjanse til å stoppe de framrykkende tyskerne: ”Vår oppgave er ikke å forsøke å drive fienden tilbake, eller tilintetgjøre han. Men å sinke han. Oppholde han. Vi skal vinne tid. Vi trenger hjelp. Når engelskmennene kommer, ja da kan den virkelige krigen begynne, det er vår taktikk” (Krig: 134). Soldatene derimot, her tro på sine egne evner, og er villige til å ofre livet for å forsvare landet. For Georg Johansen leder dette uttrykket for offervilje til at han blir liggende våken om natta, i et bedehus soldatene er innkvartert i, og undre seg over hva det er han er villig til å ofre livet for:

Kunne han virkelig ofre livet for å forsvare dette landet hvor det var et bedehus for hver jækla kilometer, hvor folk samla seg om kveldene for å be tungsindig til en Gud han ikke kunne tru på [...] Ofre seg sjøl, og andre, for at tyskerne ikke kunne ta et skritt uten å risikere å bli ekspedert til helvete med et fryktelig smell? Alt dette for å forsvare bedehus og falske ideer, som knuga folk ned og som var stikk i strid med det fornuften kunne fortelle oss? Georg Johansen var fortvila. Hvem i all verden var han som kunne mene noe sånt? Med hvilken rett kunne han si noe sånt? Han, den hjemløse. Var dette sjuke fantasier i en feberhet, ensom hjerne? – Nei, nei, ropte han ut i mørket. Jeg har rett! [...] – Rettferdighet, tenkte han. Rettferdighet. Uten rettferdighet blir alt umulig. Sjøl en som ikke hører ordentlig til noen steder, kan vel bli tvingt til å forsvare landet sitt, om så med livet, om det aldri så mye er fullt av bedehus, ja, sånn må det være, tenkte han (Krig: 136).

For Georg Johansen leder forslaget han kom med til en eksistensiell grubling over den situasjonen han er oppe i. Igjen beveger verket seg inn på spørsmålet om det er riktig å kjempe, og hva man i så fall kjemper for å forsvare. Og igjen kan man si at det er enkeltmenneskets moral, følelsen av hva som er rett og galt, som leder fram til erkjennelsen av hva som er riktig å gjøre. Georg Johansen føler ingen kjærlighet til dette landet med bedehus ”for hver jækla kilometer”, og likevel er han villig til å ofre livet. Ja, for hva da? Det er landet sitt han er villig til å forsvare, ikke dets falske ideer. Her ligger det en motsetning, på den ene siden opplever soldatene en sterkt tilknytning til naturen de befinner seg i, som er ”så typisk norsk at en må ha levd her hele livet for å kunne fatte at det inneholdt en skjønnhet som en aldri snakka om” (Krig: 130). På den andre siden opplever soldater som Georg Johansen, som er oppvokst i bedehus og nå har vendt de ryggen, seg fremmedgjort av ideene og ideologien som landet er bygget på. Dette er et eksempel på norskheten som forfatteren har uttalt at han forsøkte å skildre. I møte med naturen føler soldatene seg knyttet til Norge, i møte med bedehusene føles norskheten fremmedgjørende.

I det resterende av kapitlet følger vi tre av verkets sentrale personer i krigshandlinger: Fredrik Lindgren, Edgar Strand og Alf Lindgren. Disse tre er skildret med svært ulike karaktertrekk, og med ulike opplevelser av krigen. Alf Lindgrens krigsopplevelse skiller seg fra de to andres, i og med at hans kompani opplever en militær seier. Skildringene av slaget ved Bjørgeseter, som Alf Lindgren deltar i, er av en meningsfull strid. Her er det ikke krigens meningsløshet som skildres, snarere opplever soldatene her at de faktisk stopper den tyske framrykkingen. På et vis skildres her krigen slik som den skal være, med norske soldater som holder stand og som til alt overmål også har et overtak på tyskerne siden de har tropper på ski. Det virker som et selvsagt valg å plassere nettopp Alf Lindgren i dette slaget, petimeteret som først og fremst er opptatt av at alt skal gå riktig for seg. Dette oppleves på mange måter som en klassisk krigskildring. Her skildres kameratskapen, og avhengigheten mellom soldatene som tilfeldigvis har havnet ved siden av hverandre. Den fysiske opplevelsen av krigen beskrives tett, med kulde, venting, blod og oppkast. Og det understrekes at soldatene drives av et personlig hat:

Hva var det de skreik? Alf lytta, vantru. Hva var det svina skreik? De skreik «mutter». Hørte Alf Lindgren rett? Skreik svina «mutter»? [...] Han skulle gi dem «mutter». Han blei kald, helt kald. Kaldblodig sikta han mot der han hørte lyden, litt høyere, og trykte

av. Ett skudd. Tok ladegrep igjen. Sikta igjen, kaldblodig og skøyt. Han skulle stanse kjeften på dem! (Krig: 185).

Det er deres personlige følelse av urettferdighet og hat som motiverer dem til å holde stand. Og de får betalt for innsatsen: ”De hadde holdt denne åsen. Tyskera hadde trekki seg tilbake. Hå hå, hva tenkte ikke generalene deres nå, de som hadde trudd de så uimotståelige skulle trampe innover dette landet her, for å ta det i en jafs” (Krig: 186). Men seieren fører ikke de norske styrkene på offensiven, i stedet får de ordre om å trekke seg tilbake, og får beskjed om at tyskerne har brutt igjennom de norske linjene ved Jevnaker. Men dette stemmer ikke:

Men om han [soldat Moland] hadde visst sannheten? Om han hadde visst at det ikke stemte at tyskerne hadde gjort gjennombrudd ved Jevnaker. Men at tvertimot hadde tyskerne blitt stansa der, men at de norske styrkene også der hadde fått tilbaketrekkingsordre. [...] Hadde Moland blitt med i retretten hvis han hadde visst sannheta? Nei. Han hadde ikke blitt med. Han hadde begynt sin egen krig. Og han hadde kanskje sagt de orda som kunne ha fått andre til å følge han. Hvem hadde ikke fulgt han? Stemninga var sånn at han kunne ha verva sin egen hær (Krig: 187).

Dette er rett før kapittelets slutt, og passasjen oppsummerer det viktigste politiske budskapet i krigsskildringene i romanen. Det er partisankrig som hadde vært den riktige løsningen i 1940, og for den krigen forfatteren tror kommer. På dette punktet ligger *Krig* tett opp mot den uttalte intensjonen om å skrive om krigen for å forberede folket på en ny krig.

Den typiske hverdagen

Hvis det er en ting som kjennetegner *Brød og våpen* er det den grundighet og utstrekning som hverdagslivet er gitt. Hverdagen, som var sterkt tilstede i *Svik*, men forsvunnet igjen i *Krig*, er nå tilbake for mange av verkets personer. Spesielt gjelder dette skildringene fra Akers mek. verksted og STK, hvor romanen gir en grundig framstilling av produksjonen og hverdagslivet til arbeiderne.

En norsk arbeider i bukse og arbeidsskjorte med oppbretta ermer og skyggelue på hodet, og med ei slitt skoleveske med matpakka si under armen, blir stansa av to tyske vakter. Uniformerte. Bevæpna. Mausere på ryggen. Bajonetter i bandolæret. Scenen er sånn den alltid er i okkuperte land. De to soldatene ser på papirene til arbeideren. Arbeideren ser tynn og kua ut sammenlikna med de staute soldatene, enda han er ung og sterk, mens soldatene er to menn godt oppi førti-åra, ja kanskje over femti. Men den unge arbeideren ser ikke på dem, viser fram papirene sine, ser bort, sånn som det er i alle land som er

okkuperte. Det er Alf Lindgren. Soldatene ser på papirene hans, gir dem tilbake, og vinker han av gårde, framover (Bv: 7).

At det er Alf Lindgren som er ”en norsk arbeider” er det ingen som helst tvil om, men likevel omtales han ikke med navn før i slutten av passasjen. Til forskjell fra det som kommer før og etter, er denne passasjen skrevet i presens. Disse virkemidlene understreker at det her er den typiske krigsopplevelsen som skildres. Den nedverdiggende kontrollen hender ikke først og fremst med Alf Lindgren, det er noe som alle arbeidere i alle kriger utsettes for. I sidene som går forut for denne passasjen er Alf Lindgren skildret med sine karakteristiske personlige trekk, som snusfornuftig, sparsomlig og stammende. Men i møte med de tyske soldatene forsvinner disse karakteristikaene, og han blir kun ”en norsk arbeider”. Samtidig som han må være rolig og kontrollert utad, ulmer hatet: ”Hvor vi hater dere! Hadde dere et eneste sekund hatt normale følelser i de forspiste kroppene deres, så hadde dere daua bare ved å kjenne hatet vårt stikke i tyrenakkene deres, deutsche Schwein” (Bv: 8). Det verdighetstapet som den tyske okkupasjonen medfører er en sentral bestanddel i *Brød og våpen*. Hverdagen på fabrikken er preget av en kamp for å beholde verdigheten, i den krigsviktige industrien.

For kvinnene i historien består hverdagen i bokas første del i hovedsak av å skaffe mat. Sidsel Lindgren portretteres som en husmor som liker å dra seg om morgenen, men som arbeider hardt for å ha middagen på bordet når mannen kommer hjem. Og når maten står på bordet er det viktigst at mannen får nok mat: ”Da Alf kom hjem sto middagen på kjøkkenbordet. Sånn er det å være gift! Poteter og spekesild. Tre poteter og ei spekesild. Sidsel la to poteter på tallerkenen til Alf og ei potet på sin egen. Spekesilda la hun på tallerkenen til Alf, og begynte å skrelle poteta si” (Bv: 15). Vi følger Sidsel der hun jager rundt i Oslos gater på jakt etter mat, sammen med resten av byens kvinner. Det er en sterkt kjønnsdelt virkelighet som skildres. Mennene i fabrikken, kvinnene hjemme og på jakt etter mat. Men okkupasjonen og nøden gjør det krevende for alle å opprettholde verdigheten. For Sigrid Lindgren, Alfs mor, settes verdigheten på prøve når hun vasker for enkefru Bjørk. Hun blir vitne til et møte mellom mor og sønn der sønnen, Helmer Bjørk, med nazihilsen og uniform forteller at han skal dra til østfronten for å kjempe. Etter denne seansen får Sigrid Lindgren et stykke flekk av enkefru Bjørk, noe hun opplever som en krenkelse: ”Hun var så innmari flau, men kunne ikke gjøre noe med det. Å, ikke ha frihet til å si nei til et stykke flekk. Å, ikke kunne la noen vite hva hun sa om igjen og om igjen inne i seg. «Jeg ska’ ikke ha det flesket. Nei jeg ska’ ikke ha det flesket. Ta det bort, sier jeg [...]” (Bv: 29).

På samme måte som i Alfs møte med de tyske soldatene, må Sigrid godta krenkelsen siden den kommer fra en maktperson. Når krenkelsen derimot kommer fra en person fra samme plass i samfunnet forandrer responsen seg. Her beveger romanen seg inn i et spørsmål som i de senere årene har vært et stridstema i den norske oppfattelsen av okkupasjonstiden, nemlig kvinner som innledet forhold til tyskere. Det er Rigmor Thorvaldsen, søsteren til Sidsel Lindgren, som får denne rollen i *Brød og våpen*. Hun kommer hjem til Sidsel og Alf etter å ha blitt kasta ut hjemmefra av faren, som har oppdaget at hun har innledet et forhold til en tysk offiser. Her forteller hun søsteren om forholdet: ”Det er sånn livet skal være, Sidsel. Helt annerledes enn det vi er vant med. Nesten som et ball. Vi har jo aldri vært på ball, vi. Men å være sammen med Karl Otto, det er som å være på ball. Sier så mange vakre ting, på tysk, det er et temmelig likt språk forresten” (Bv: 35-36). Sidsel forbarmer seg over søsteren, selv om hun innvender at ”det jo er krig”. Men denne krigen har ikke Rigmor merket noe til: ”Hvem er det som kriger da, jeg ser ingen, jeg. Jeg synes folk jobber, jeg, og gjør det dem alltid har gjort. Har jeg ikke rett, kanskje. Er pappa i krigen, kanskje. Ha, den eneste krigen han har kjempa var da han julte opp meg, ei jente” (Bv: 36). Rigmor målbærer her en annen opplevelse av krigens hverdag enn den vi har møtt tidligere i verket. En opplevelse av at krigen ikke angår henne. Når Alf kommer hjem, og blir forklart hvorfor Rigmor er der, pakker han kofferten hennes og vil kaste henne ut, noe Sidsel forsøker å stoppe:

Der ser du åssen jeg har det, Rigmor. Der er akkurat det samma overalt. Det du har gjort gæli er at du har fått deg en kavaler som har makt te å behandle damer, få dem te å føle at dem er noe verdt. Det æ'kke mange her nede som har makt te det. Derfor tåler han ikke at du er her. Men du ska' bli her, du. Alf får tåle det (Bv: 37).

For Sidsel har altså Rigmor først og fremst utfordret de norske mennenes kontroll over de norske kvinnene, og den harde responsen fra Alf kommer mer av misnøye med at hun har valgt en av de nye mennene, som har ”makt te å behandle damer”, enn at hun fraterniserer med fienden. Man kan lese dette som et forsøk på frigjøring, fra kontrollen og den dårlige oppførselen fra norske menn og fra Alfs makt over hjemmet. Men dette biter ikke på Alf. Først sier han, ”stillferdig, nesten litt sørgmodig” (Bv: 38) at jordbærene koster fem kroner kurven, en pris som for han tilsvarer en halv dags arbeid. Det handler altså om klasseforskjell, og om seksualitet:

– Andre k-kan ikke en gang t-tillate seg å sprøyte k-kona si full av d-det en har, sa Alf, og så på den forslåtte søstera til kona si. Men d-dem som ikke har noe her å gjørra, dem kan s-spandere jordbær på jentene og bli sett på som kavalerer. D-dem har vel f-finere klær enn oss åsså da? D-dem lukter vel ikke B-såpe heller, d-dem. D-det stinker vel ikke tranfett av t-tenna deres heller, hæ? Åssen l-lukter det av kjeften på kavaleren d-din da, Rigmor? En så fin mann som spanderer jordbær te fem kroner korga, han har vel r-råd te å sprøyte d-deg full av naziklisteret sitt au han, hæ? (Bv: 38).

For Alf Lindgren er det en grov krenkelse at søstrene omtaler de tyske soldatene som kavalerer, samtidig som de rakker ned på den norske mannens evne til å behandle kvinner på en skikkelig måte. Denne passasjen handler også om retten til et seksualliv. Alf kan ikke ”sprøyte kona si full”, på grunn av frykt for graviditet må man anta, men det regner han med at tyskeren har råd til. Retten til et seksualliv, og muligheten til å oppvarte kvinnene, handler om penger og materielle goder, noe den tyske offiseren har og Alf Lindgren mangler. Sidsel forsøkte altså å overstyre Alfs avgjørelse, og på det viset utfordre hans maktposisjon i hjemmet, men Alf gjør det ettertrykkelig klart at det er han som har det siste ordet:

– Alf Lindgren har k-kanskje ikke l-lært seg t-te å behandle d-damene sånn som d-dem gjerne ville, men åssen skulle vi ha lært oss d-det a? Men l-likavæl, ingen ska’ i hvert fall få det å si om han at han huser n-nazihorer. D-du får ha t-takk for besøket og kom ikke igjen, for da vi’kke Alf Lindgren værre så mye gentlemann s-som nå. Rigmor Thorvaldsen gikk ut døra. Sa ingenting. Med kofferten i handa tusla hun ned trappa. Alf vendte seg mot kona si: – Hu som gikk d-der, hu er dau. Hus å jeg sier, hu er d-dau som hu lå på kjerkegården. Hu k-kan eta så mye jordbær som h-hu kan prakka ned i d-den lille magan sin, dau er h-hu og dau ska’ hu fortsatt værre. D-du ska tenke på a som dau, og ser d-du a på gata ska’ du s-støkke fordi du s-ser et gjenferd. Men snakk ikke te det, d-det sier jeg deg. Da b-blir jeg som faren din, og holder kustus her (Bv: 38-39).

Med dette gjenoppretter Alf Lindgren maktbalansen i situasjonen. Både overfor kona og søsteren framsetter han trusler. Mannen har talt, og vi hører ikke noe mer om Rigmor Thorvaldsens videre skjebne. Episoden er et sjeldent eksempel, i krigstrilogien, på at maktforholdet mellom kvinner og menn i arbeiderklassen tematiseres, samtidig som den viser fram et kompromissløst syn på ”tyskertøser”. Det er interessant i forhold til krigstrilogiens funksjon som historisk revisjonisme. Slik jeg har vist i kapittelet om resepsjonen av verket ble verket i sin samtid oppfattet som et angrep på glansbildet av okkupasjonstiden. Siden krigstrilogien kom ut har det kommet ganske hyppige angrep på dette glansbildet, slik at man i dag kan hevde at det ikke er noe glansbilde

igjen å angripe. Et av områdene som har fått stor oppmerksomhet i de senere år er behandlingen av tyskerjentene, av det norske folk og av den norske staten. Det kan langt på vei se ut til i dag at det vanligste synet på tyskerjenter i offentligheten er at de ble utsatt for en stor urett.²¹ I krigstrilogiens behandling av spørsmålet, som stort sett begrenser seg til passasjen med Rigmor Thorvaldsen, kan man ikke se denne revisjonismen. Snarere er det en ganske enkel framstilling, jentene utviklet forhold til tyske soldater for å skaffe seg materielle goder, som silkestrømper og jordbær, og ble rettmessig fordømt for dette. I kontrast til den kompromissløse fordømminga av Rigmor Thorvaldsen, står skildringen av en annen kollaboratør, nemlig Ivan Karlsen. Han er i utgangspunktet med i Milorg-gruppa til Edgar Strand, men ender opp med å melde seg til arbeidstjeneste for tyskerne. Slik oppsummeres Ivan Karlsens skjebne, etter at han er innrullert i tysk arbeidstjeneste:

Utpå dagen ankom de Svelvik. Leiren i Svelvik. Der blei de innkvartert. Blei innrullert også. I Organisation Todt. Måtte sverge tysk truskapsed. Tyske uniformer. Etter noen uker mottok fru Karlsen et brev som hadde blitt smugla ut. I det sto det at når hun mottok dette brevet så befant han seg i Tyskland for å arbeide der. Og Ivan Karlsen arbeidet der. Til han stupte. Det var i oktober 1944, da han omkom under et britisk flyangrep over Ruhrområdet. Den som har forstått Ivan Karlsens skjebne vil alltid hate sitt eget lands borgerskap (Bv: 145).

Hva skiller Ivan Karlsen fra Rigmor Thorvaldsen? Hvorfor fordømmes Rigmor så hardt, mens Ivans skjebne framstille som en tragedie? Og hvorfor vil ”den som har forstått Ivan Karlsens skjebne alltid hate sitt eget lands borgerskap”? Ivan Karlsen har tross alt bidratt til den tyske krigføringen, noe man ikke kan anklage Rigmor Thorvaldsen for. Den siste setningen i passasjen er et eksempel på et fenomen som dukker opp med ujevne mellomrom i verket, nemlig at fortelleren insisterer på hvordan historien skal leses. Det konstrueres en idealleser, ”den som har forstått”, og fortelleren konkluderer på vegne av denne. I skildringen av Rigmor og Ivan er det særlig én ting som skiller de fra hverandre. Rigmor skildres som en lykkejeger, en som drømmer om ball, glitter og stas. Hun blir sammen med en tysker for å transcendere det livet som arbeiderklassen på Oslos østkant kan tilby henne. Ivan, derimot, går inn i sviket med

²¹ Se for eksempel artikkelen ”De brøt ingen lov” i Bergens Tidene (<http://www.bt.no/innenriks/article528519.ece>) av Helle Aarnes, publisert 16.03.2008, besøkt 11.03.2009.

klassestandpunktet i orden. Når Edgar Strand forsøker å overtale ham til ikke å dra, svarer han slik:

– Veit du hva jeg har lært dem siste åra, sa han. At vi har vært så blåøyde. For mye faner og musikkorps. Å trudde *vi* at vi var da? Når jeg tenker tebake ... Vi skjønnte ingenting. Det er dem rike som regjerer, akkurat som dem vi'. Dem gir faen i vårs. Faen, helt enkelt. Dem lar oss gå for lut og kaldt vann når det er fred, når det er krig ska' dem herse med vårs. Om det er tyskerne som herser med vårs, eller våre egne, å speller det for noen rolle da (Bv: 143-44).

I tillegg handler selvfølgelig dette om kjønnsforskjeller. Fordømmingen av tyskerjentene etter krigen var i større grad motivert av et moralsk raseri, over den tapte ære som disse kvinnene representerte, enn den reelle påvirkning deres handlinger hadde på krigens utvikling. Alf Lindgrens harde respons på svigerinnens handlinger befinner seg derimot på et basalt, kroppslig nivå. Der hvor han og kona må begrense sin seksualitet på grunn av den materielle nøden de lever under, kan Rigmor tillate seg materiell luksus og seksuell utfoldelse. Rigmors skjebne er også en sjelden mulighet for Alf til å ta kontroll over sin egen virkelighet. Daglig kjenner han på kroppen den ydmykelsen som den tyske okkupasjonen representerer. Gjennom maten han spiser, lukta av tranfett i oppgangen og legitimasjonskontroll på arbeidsplassen. Når han blir bedt om å bære denne ydmykelsen også i sitt eget hjem, skapes det en sjelden mulighet til å sette ned foten, til å insistere på kontroll over tilværelsen. Skildringen av Rigmor Thorvaldsen, som ”tyskertøs”, befinner seg ikke innenfor en revisjonistisk tradisjon som legger større vekt på samfunnets urett overfor disse kvinnene enn deres feil under krigen. Derimot viser den fordømmelsen i samtiden som en reaksjon mot det verdighetstapet som livet under okkupasjonen besto av. Man kan også hevde at dette er et vellykket eksempel på å skildre ”begivenhetenes enestående historisitet”. At fordømmingen av ”tyskertøsene”, sett i ettertid, i sum overgikk den urett de hadde begått, ville ikke ha påvirket hvordan de ble oppfattet under krigen. Et eksempel på denne fordømmelsen finner man i Asbjørn Sundes *Menn i mørket* (2009), opprinnelig utgitt i 1947. I det følgende sitatet skildrer Sunde følelsen av hat overfor tyskerne, og alle som innlot seg med dem, etter at deler av Osvald-gruppen er rullet opp og flere av hans kamerater er arrestert:

Vi var ferdige. Jeg drev gjennom gatene. Faen ta tyskerne! Faen ta alle som svek og forrådde! Faen ta hele elendigheten! Jeg drev videre. Faen ta tyskerne! Faen ta tyskerne! Utenfor Victoria kino stanset jeg midt i folkemassen. Det fniste omkring meg. Jeg så kanskje nokså rar ut. Noen jenter gned seg kjælent opp mot to grønnkledde dævlere. Faen

ta alle fordømte jenter som gned seg opp til fordømte grønnkledde dævlere! Noen gutter lo skingrende da de gikk forbi meg. Faen ta alle som ikke gråt og gremmet seg! (Sunde 2009: 98).

Dette er altså skrevet av Asbjørn Sunde, som skildres i *Brød og våpen* som Evald og som Alf Lindgren ser opp til som en helt. At Evald ville ha støttet Alf Lindgren i fordømmelsen av Rigmor Thorvaldsen kan det ikke herske noen tvil om.

Motstandskamp

En sentral del av handlingen i *Brød og våpen* er knyttet til motstandskamp. Flere av de sentrale personene blir på ulikt vis engasjert i den illegale motstandskampen. De er plassert i ulike deler av motstandsbevegelsen: Edgar Strand i Milorg, Fredrik Lindgren i motstandsbevegelsen rundt NKP og Alf Lindgren i Evald-gruppen. Ingen tilfeldighet, selvsagt, at man gjennom å følge de sentrale personene også får et portrett av de viktigste delene av den norske motstandsbevegelsen. Edgar Strand er leder for et lag innenfor Milorg. Her er det først og fremst tvilen som rår; de bedriver gymnastikk i en menighetssal og hele kompaniet har én pistol på deling:

Et dulgt, ordløst spørsmål når de satt sånn, med bind foran øynene og tok fra hverandre den eneste Colten, og satte den sammen igjen: Hva kan de makte? Hvem kan slåss mot okkupasjonshærens hundretusener med en Colt og et Silva-kompass? Er dette fortvilelsens hemmelige hær? Er dette ikke Norges frigjøringshær, men de vanvittige drømmers hær, nå som hele jorda skaker, og alt skal avgjøres? Ti mann i bar overkropp og barføtte på et kaldt golv i en menighetssal på Oslos østkant (Bv: 134-35).

Senere i teksten virker det som om det er i ferd med å bli alvor for laget til Edgar Strand. De blir kalt inn til øvelse i skogen, og blir kjent med virkelig våpen for første gang, noe som nærmest antar religiøse proporsjoner: ”Rett for Edgar Strands øyne. Der lå det Stengun. Der lå det Brengun. Der lå det ei lunte. Er dette virkelig Norge? Nå er jeg i mitt eget land, i ei hytte i Nordmarka, og der ligger vilkåra som skal gjøre meg til menneske” (Bv: 188). Begeistring blir kortvarig. Oppildnet av våpentreningen drar laget til skogs for å trene, men når de oppdager hvor hardt treningen går utover klær og sko brister illusjonen:

De var ergerlige. De sto på høyden og knurra nedover klærne sine. Hva er dette? Det er norsk historie. Det er den virkelige norske historia. Edgar Strand greide ikke å si noe. Ikke et ord. Han glodde på den forferdelige flenga i Konrad Kristoffersens vindjakke. – Komma hjem på denna måten! Gjentok Konrad Kristoffersen. Voksne mannen! Fly rundt i skauen og ødelegge klærne sine! Skulle ikke tro jeg var rett bevart! sa han, hatefullt, flau. Edgar Strand glodde på den svære på den svære flenga i Konrad Kristoffersens vindjakke. Det var sannhetens øye. Konrad Kristoffersen har blitt såra i sjølve eksistensen. Drømmer og luft alt sammen. Norges frigjøring skal ikke bli deres verk. *De* er uttatt til å være aktører i et nasjonalt skuespill, når freden kommer vil de endelig få våpen, og da skal de marsjere gjennom gatene, tiljubla av folkemassene. Bedratt, bedratt. De veit det nå, nå da det hele går på eksistensen løs. Skamfølelsen over ikke å ha respektert sine egne klær. Midt under en krig leker de krig (Bv: 192).

Mer skal det altså ikke til for at illusjonen brister, en flenge i jakka, og de gå fra å være soldater som forbereder seg til strid, til å bli fortvila over ødelagte klær. Et spesielt aspekt i denne passasjen er hvordan ansvaret for denne transformasjonen så tydelig plasseres hos noen andre. De er ”bedratt, bedratt”, og de innser at ”Norges frigjøring skal ikke bli deres verk”. Men betyr det at alle deres handlinger er fåfengte? Hvordan kommer de fram til denne erkjennelsen? Igjen forandrer utsigerposisjonen seg. De litterære personene kan umulig vite at ”når freden kommer vil de endelig få våpen, og da skal de marsjere gjennom gatene, tiljubla av massene”. Dette er det bare fortelleren som kan vite. For laget til Edgar Strand, i august 1943, kan ikke synet av ødelagte klær plutselig gi dem den innsikten at deres rolle er å være ”aktører i et nasjonalt skuespill”. Således er denne passasjen et eksempel på et brudd med metoden av å beskrive historien slik den ble opplevd der og da: ”Og dette er ikke i 1980, men i 1943, m.a.o. det er ingen som med sikkerhet kan vite at hakekorset ikke vil vaie over Norges Storting i 1980” (Bv: 96). Fortelleren gjør seg dermed skyldig i den forseelsen som Fjord i *Roman 1987* advarer mot, som vist til tidligere: ”En krig som studeres under de forutsetninger at det endelige utfall er kjent, og som da sjølsagt får avgjørende betydning, vil mangle de betydningsbærende elementer ved enhver begivenhet: Dens enestående historisitet” (Solstad 1987: 268-69). Ved at fortelleren her peker fram mot frigjøringen forsvinner altså den enestående historisiteten fra passasjen. Hva kan være årsaken til dette? Det mest nærliggende er at det er en politisk motivasjon som ligger til grunn for dette bruddet. Sentralt i verkets skildring av den norske motstandskampen ligger det en kraftig kritikk av Milorgs strategi. For virkelig å få fram hvor håpløst dette prosjektet er, lar altså fortelleren Edgar Strands lag allerede i 1943 forstå at deres funksjon kun er å være ”aktører i et nasjonalt skuespill”. Dette frampektet har selvfølgelig også en litterær funksjon. Vi er vitne til et

historisk øyeblikk. For å understreke alvoret i situasjonen blir det nødvendig å peke fram mot de konsekvensene som følger av det. Når ”den virkelige norske historia” skildres er det gjennom den fysiske opplevelsen av håpløshet. Motstandskampen representerer en mulighet for å tilkjempe seg verdigheten som okkupasjonen har frarøvet dem. ”Når det går på klærne løs” (Bv: 192) forkastes denne muligheten. Sparsommeligheten og evnen til å opprettholde verdigheten gjennom å være møysommelig velges framfor muligheten til heltedåd.

Et liknende øyeblikk som beskrives ovenfor opptrer også i romanens siste sider, før epilogen. Her følger vi Fredrik Lindgren ved NKPs forlegning i Valdres. En av mennene ved forlegninga innleder et forhold til ei tjenestejente på en gård i bygda, noe som snur bonden mot dem og setter hele operasjonen i fare. Fredrik Lindgren får i oppgave å være dommer i rettsaken mot mannen og dømmer ham etter krigens regler til døden. I forhold til krigens logikk er dommen forståelig: ”Det som i fredstid er beklagelig, og en feil, det blir i krig til en katastrofe, ja en forbrytelse, som truer med å utslette oss, fysisk og alt det vi står for” (Bv: 217). Likevel blir ikke henrettelsen gjennomført, resten av gruppa reagerer voldsomt og nekter å akseptere dødsdommen, noe Fredrik Lindgren har problemer med å forstå: ”Og «Reidar», hadde ikke han satt alle i fare ved handlinga si? Jo. Burde han ikke dømmes til døden for dette? Jo. Det var krigens lov. Fredrik Lindgren kunne ikke forstå indignasjonen. Den dødsdømte gikk midt blant dem, som i en farse” (Bv: 219). For Fredrik Lindgren er dette et mysterium, men i romanens siste avsnitt går det opp for ham hvorfor dødsdommen aldri ble fullbyrdet:

Det begynte å gå opp for han at det var de andre som hadde rett. At han hadde tatt feil. Men hva besto feilen i? Å, det gikk lang tid før han skjønnte det, men plutselig en dag gikk det opp for han, og han sa ikke et ord. Ikke et ord. For Norges skjebne avhang ikke av dem. Blei Norges Kommunistiske Parti utrydda nå, så blei ikke Norges skjebne forandra. I årevis hadde de arbeida mot nazismen, i den verdensomspennende kampen mot Nazi-Tyskland, men blei de tatt, så avhang ikke Norges framtid av dem. Fredrik Lindgren hadde trudd han kunne dømme i spørsmål om død og liv. Å, hadde han kunnet! Men oppe i Valdres, sommeren 1944, gikk den dødsdømte «Reidar» løs, sammen med dommeren, som i en farse. Det var begått en feil, en skjebnesvanger feil, det gikk opp for Fredrik Lindgren nå, noen dager før Gestapo slo til, og de måtte flykte, i hui og hast, i en krig som nærma seg slutten, her oppe på plataet av Norge, Fjell-Norge, med blånende fjell, i et land i Vest-Europa (Bv: 219-20).

Dette er altså avslutningen på hoveddelen av *Brød og våpen*, før epilogen. På samme måte som i passasjen med Edgar Strands Milorg-lag slås det fast at ”Norges skjebne avhang ikke av dem”.

Som avslutning på romanen setter denne passasjen et resignert punktum for historien, og for romanprosjektet. Ideen om en kommunistisk motstandskamp og partisankrig gjennomskues som en illusjon, bevegelsen som Fredrik Lindgren tilhører har ikke grepet en rolle som gjør at deres skjebne har noen reell påvirkning på Norges framtid. Man kan også lese passasjen som en kommentar til verkets politiske prosjekt. Når Fredrik Lindgren innser at han har tatt feil, betyr ikke det at også romanens forteller har tatt feil? At tanken som presenteres tidligere i verket, om en norsk partisankrig og kommunistenes mulighet til å bli ”den ledende politiske krafta i Norge”, er illusjoner? Det er også interessant hvordan ”det norske” framheves så sterkt i de siste setningene. For det første underbygger det forfatterens påstand om at krigstrilogien først og fremst er en historie om det særegent norske ved krigen, slik jeg har vist til i intensjonskapitlet. For det andre er de siste ordene, ”i et land i Vest-Europa”, betegnende for Solstads framstilling av det umulige i revolusjonær virksomhet i et rikt lite hjørne av verden, slik det er framstilt i for eksempel *Arild Asnes. 1970, Gymnaslærer Pedersens beretning...*, og *Roman 1987*. Således kan denne avsluttende passasjen sees som en oppsummering av to sentrale faktorer i Solstads forfatterskap, det særegne ved å være nordmann og det umulige i å være revolusjonær i et lite land i Vest-Europa.

I sterk kontrast til Edgar Strands mislykkede forsøk på å bli motstandsmann i Milorg, står Alf Lindgrens skjebne. Alf blir rekruttert til Evald-gruppen, først uten å vite om det, når han blir bedt om å hjelpe til å reparere en lastebil. Etter at lastebilen er satt i stand, blir Alf tipset om at noe skal skje ved St. Olavs plass, og han tar med seg Sidsel for å se. Der blir de vitne til at Evald-gruppen gjennomfører et angrep på Arbeidskontoret ²² ved hjelp av lastebilen Alf har satt i stand:

Folk strømmen på, en svær folkemengde. Taus. Ingen sa noe, for ingen kan si noe i et okkupert land når en ser et sånt svært syn for sine egne øyne. Men det rører seg inni en. Det rørte seg inne i Alf. Han var stum innvendig også. Dette var for voldsomt, det var jo som om sjølve himmelen hadde åpna seg jo. Noe stort hadde skjedd. Men hvem kan utrykke hva en føler når noe så stort skjer? Alf Lindgren kunne det ikke, ingen andre heller. Det var en svær jubel inni han. Voldsom. Sprengte på. Det jubla i han. Heia Norge! Heia Norge! [...] Den tause mengden. Med en innvendig jubel. En kan forestille seg denne jubelen hvis en tenker seg Ullevål stadion fullsatt under en landskamp mot Sverige, og Norge skårer det avgjørende målet, den jubelen som da stiger opp, den er inne i brystet på menneskemengden her, og sprenger på, mens de som jubler er tause som østers (Bv: 154).

²² Basert på Osvald-gruppens angrep på Arbeidskontoret, 20.04.1943.

Reaksjonene på angrepet beskrives som en overstrømmende, innvendig glede. Det er en rent følelsesmessig reaksjon, den følges ikke av noen tanker om virkninger eller reaksjoner på aksjonen, men er like ukomplisert som reaksjonen på en skåring i fotball. Den innvendige jubelen skaper et felleskap mellom tilskuerne. Alf Lindgren blir etter dette nødt til å flykte, blir med i Evald-gruppen og havner på dennes forlegning. I det følgende beskrives mennene som holder til her:

Svømmerne Kalle het her «Gabriel», et høyst upassende navn hvis en med Gabriel tenkte på en erkeengel. Men det var like greit at Kalle het «Gabriel» som noen av de andre, for det var ingen her som hadde noe felles med engler, og slettes ikke med erkeengler, sånn en vanligvis oppfatter dem, som milde, litt feite, musikalske med basuner og harper i sine lubne hender. Men hvis en med engler tenker på at de hadde løfta seg opp fra vanlig jordisk nivå, og fått det kjennetegnet at en kan høre suset av vingene deres, ja da var mennene som var her engler. Men dette må ikke sies høyt, for de vil vri seg i gravene sine hvis de hører at de nå skal betegnes som engler, så hysj, hysj, men likevel må det slås fast: De var engler. Norges engler. Et praktfullt skue å se når de sto her foran inngangen på dette turisthotellet, med vingene fastklemt på ryggen, før de slo dem ut, flaksa med dem, disse voldsomme vingene som de slo ut med, bruste med, før de letta, en jordisk herskare, og forsvant i lufta over skogene, på vei til dåd (Bv: 194).

Hva skjer i denne passasjen? Her har vi kommet fram til skildringen av de tydeligste heltene i den politiske diskursen som krigstrilogien er skrevet innenfor, nemlig Osvald-gruppen. Også tidligere i verket er det skildret helteskikkelser, men det er helter som er trygt plassert på landjorda. Fredrik Lindgren, Unni Johansen, Alf Lindgren og Edgar Strand er alle sammen eksempler på personer som reager, og handler, mot de uverdige forholdene som okkupasjonen skaper, til tider på en heltemodig måte, men uten at de beskrives som engler. De er vanlige folk som ”gjør det de må”, uten at de av den grunn blir ”løfta opp fra vanlig jordisk nivå”. Når vi derimot kommer fram til sabotørene i Evald-gruppen, forandrer formen seg. I den siste setningen i passasjen ovenfor dukker det opp en type brudd med realismen som vi ikke tidligere har sett i verket. Hvorfor dukker det opp her? Det er en tydelig konflikt her. På den ene siden ønsker fortelleren å framstille Evald-gruppen som helter, som personer som har ”løfta seg opp fra et vanlig jordisk nivå”. På den andre siden makter han ikke å gjøre dette uten å holde en distanse til denne heroiseringen. Man kan lese den siste setningen som en litterær reaksjon på et forsøk på å

framstille enkle, entydige helter. Det er som om forfatteren ikke makter å framstille heltene fra Evald-gruppen innenfor rammene av den realistiske romanen. Er dette uttrykk for en ironisk distanse? Er det egentlig et uttrykk for at Solstad ikke oppfatter dem som helter? Absolutt ikke, slik jeg ser det. Snarere tror jeg det er et uttrykk for hvordan han ikke makter å beskrive heltene ”helteaktig” nok innenfor disse rammene. Når begeistringen og beundringen blir stor nok så møter han grensene for hva som er mulig å si med det ”vanlige” språket. På samme måte ser man dette i *Gymnaslærer Pedersens beretning...*, i passasjen hvor personene plutselig får evnen til å sykle på vannet. Der kan man også lese det ironisk, men på samme måte kan det også oppfattes som et uttrykk for en nødvendig transcendering av realismens grenser.

”Tretti års ensomhet” – konsekvenser og linjer videre

I epilogen følger vi verkets sentrale personer inn i etterkrigstida. I starten av teksten skildres krigens avslutning for Alf Lindgren. For Alf blir det ingen etterkrigstid, han blir arrestert og henrettet i februar 1945. Slik settes den dystre tonen for epilogen, og den holdes gjennom hele teksten. Alf blir arrestert i det han er på vei hjem til Rathkes gate, han skal dra hjemom før han blir fraktet over til Sverige. Krigen er avgjort, Evald-gruppen er oppløst, og det eneste som gjenstår for sabotørene er å komme seg i sikkerhet. I den følgende passasjen sykler Alf og Kalle mot Oslo, og Alf forteller om hvordan han skal overraske kona si:

Hun, Sidsel altså, sto og hengt opp tøy på snora i den djupe sjakta av et gårdsrom. Som det dufta av det tøyet, Kalle! Alf parkerte sykkelens stille i portrommet og lista seg gjennom portrommet og sto og så på henne. Så lista han seg bakpå henne. Hun sto bøyd over balja, og duften av reint tøy slo Alf i nesa, denne fantastiske duften av kokt tøy, og han tok henda sine om hoftene hennes, de smale. Hun kvakk til, kasta ergerlig på seg, ja rasende (ja, r-rasende, K-kalle, h-hu trudde det var en fremmed mann, s-skjønner du), men så oppdaga hun hvem det var, og blei så mjuk i aua at Alf for sin del aldri hadde sett maken. – Næh, er det deg, sa hun. – Ja, v-visst faen er d-det meg, skulle Alf svare da. De sykla av gårde. På vei til Oslo. – Og veit d-du å jeg s-sier da, Kalle, sa Alf Lindgren, når hu sier «Næh er d-det d-d-e-g»? Jo jeg sier «Ja, v-visst f-faen er det m-meg,» lo Alf (Bv: 224-25).²³

²³ Epilogen er skrevet i kursiv.

Alf skal aldri oppleve dette, han blir arrestert og skutt på et tidspunkt i krigen hvor alt er avgjort og frigjøringen kun ligger noen måneder fram i tid. Illusjonen brytes, og Alfs skjebne blir stående som en kontrast til forestillingen om krigen som en historie med lykkelig slutt. Sidsel Lindgren møter dermed frigjøringen i sorg. For henne blir frigjøringen en ambivalent begivenhet, en fest hun står ved siden av:

Ei ung kvinne med sørgeband på kåpeermet og svart slør foran hatten løp nedover gata, sammen med de andre, så sløret duva opp og ned. Bilhorn som tuta. Mennesker som sang. Og Sidsel som brått stanser opp, og ser seg redd omkring. Hadde noen sett henne? Sett at hun løp? Som om hun ville inn i alt dette, som hun sto utafor? (Bv: 225).

Dette er den eneste skildringen av frigjøringen i krigstrilogien. Passasjen skildrer en person som føler seg fremmedgjort overfor denne feiringen og gleden ”som hun sto utafor”. Hun har ikke rett til å løpe feirende og syngende i gata, hun bærer på sorgen som krigen har påført henne. Den hemningsløse feiringen er reservert for dem som har gått igjennom krigen uten offer og tap. For de viktigste personene i verket, med unntak av Stein Johansen, er krigen et traume som de bærer med seg i resten av livet. Det framstår som en viktig bestanddel i det bildet av krigen, og tiden etter, som tegnes i epilogen. Krigen var ikke en parentes i norsk historie, som man bare kunne legge bak seg så fort den var over. Den var et kollektivt traume, en del av livet som forsvant. Spesielt for Jan Johansen representerer krigen en tapt ungdom, og en idrettskarriere som aldri ble noe av. Når krigen er over kan endelig Jan konkurrere igjen, men generasjonen som kommer etter ham rykker i fra og Jan legger opp som aktiv løper i 1948. Han sammenligner seg med Hjallis, som var 22 år ved krigens slutt: ”*Han sjøl hadde vært 29 år, han tilhørte den fortapte generasjonen, den som mista de fem beste åra av sitt liv, år som aldri kunne tas igjen. – Måtte det aldri bli krig igjen, hendte det han sa til guttungene som han trena, det er et helvete å bli utsatt for når en er ung*” (Bv: 231). I resten av fortellingen om Jan Johansen ser vi hvordan han mislykkes som trener, at han slutter å gå på dans siden han oppfattes som gammel og går inn i ”tretti års sosialdemokratisk ensomhet” (Bv: 230). I skildringen av Jan Johansen i epilogen er det flere elementer som peker framover i forfatterskapet til Solstad. Ett av disse er idretten. Den detaljerte gjengivingen av resultater og plasseringer i løping og skøyteløp i epilogen, finner man igjen i den nitidige skildringen av idrett i *Roman 1987*. I den følgende passasjen fra epilogen skildres den første landskampen mellom Norge og Sverige etter krigen:

Hva var det som gjorde størst inntrykk i 1945? Det er det ikke tvil om. Første landskamp i fotball mellom Norge og Sverige på Råsunda stadion i Stockholm. 0–12. Null mål til Norge og tolv til Sverige. De veltrente, bortskjemte, forkjælte svenskene for hvem idretten hadde vært livets mening i det svenskene sjøl kaller fyrtiotalet, og som resten av verden kaller krigen. Fyrtiotalets svensker, med sine brune, veltrimma legger, møtte det bleike, utrente, men spillekåte norske landslaget, som for det meste besto av førkrigstidas falmede stjerner, og svenskene spilte alt hva de makta, og fyrtiotalistene var helt suverene. Det var to verdener som møttes, og typisk for svensk skamløshet så gjorde de hva de kunne for å gjøre avstanden mellom fyrtiotalet og den verdensomspennende kampen mot nazismen så stor som mulig. Gratulerer med seieren, Sverige! (Bv: 228).

Hva sier denne passasjen? Fotball er alvor, det er ikke en ubetydelig, fredelig kappestrid som er fjernt fra den virkelige verden. Med fem bøker om VM i fotball, skrevet sammen med Jon Michelet, er fotballen en viktig del av Solstads forfatterskap. I skildringen av denne kampen kan man se spiren til dette engasjementet, og sentralt i dette ligger den viktigheten som fotballen gis. For Jan Johansen gjorde denne kampen ”*et djupt inntrykk, og han fikk etter dette et agg mot svenskene som aldri har forlatt han, agget fikk han nok først under krigen, men da svenskene stadfesta sin oppførsel på Råsunda 1945, grodde det fast i han*” (Bv: 228). Det er altså fotballen som blir det endelige beviset for svenskenes svik under krigen. Jan Johansens agg mot svenskene gis også et mer humoristisk uttrykk, i passasjen som følger rett etter den ovenstående:

Han er glad for at han aldri har bodd på steder der de kan få inn svensk TV, og har han en sjelden gang vært på besøk hos folk som har svenskeantenne og TV’en står og durer på Sverige så sier han: Nå går det et mye bedre program på Norge, og når vertskapet motvillig slår over på Norge, og det er Tro og Tvil med Sverre Tinnå, eller et samtaleprogram om Cancer Prostata ved Einar Johannesen, og de ser forsiktig på han, så sier Jan Johansen innett: Alt er bedre enn ingenting (Bv: 228-29).

Den tørre humoren i denne passasjen er et velkjent trekk i store deler av Solstads forfatterskap, men den har ikke vært spesielt synlig i den foregående delen av krigstrilogien. Hva sier det om epilogens forhold til resten av verket? Man kan lese dette som et uttrykk for at epilogen peker framover mot det som skal komme i Solstads forfatterskap. Krigstrilogien kalles av mange for en kollektivroman, særlig på grunn av det store persongalleriet og forsøket på å gjøre de litterære personene til typiske representanter for deres sosiale klasse. Men i epilogen smuldrer kollektivet bort, og Jan

Johansen sitter igjen med "tretti års ensomhet". Slik jeg viser til i resepsjonskapitlet kan man lese utviklingen fra kollektiv til ensomhet som en konsekvens av arbeiderklassens politiske nederlag i krigsårene, slik som Morten Falck gjør: "Hva var det arbeiderklassen fikk for sine ofre og sitt heltemot? [...] Det var ensomhet. Splittelse. Fortsatt ufrihet og undertrykkelse" (Falck 1981: 71). Da blir skildringen av den ensomme Jan Johansen en politisk konsekvens av handlingen tidligere i verket. Men man kan også se på epilogen som et brudd med den litterære stilen som forfatteren har brukt i disse tre romanene, som et brudd med forsøket på å skildre menneskers liv som et uttrykk for "de materielle forholda". I den siste passasjen om Jan Johansen er det ikke "ufrihet og undertrykkelse" som skildres, men et fortettet bilde av det ensomme mennesket:

Dette er Jan Johansen, men det er det ingen som veit, det er han som løper over banen med målebandet, alle kan se han, der han løper av sted mot den store ensomheten som alltid slår han når han stirrer ned mot graset og finner merket , og målinga kan begynne. Det er som å sitte aleine på kjøkkenet i Rathkes gate, etterpå, og spise brød med geitost, dobbelte blingser, og drikke mjølk til, og etterpå tørke brødsmulene av voksduken og sette det tomme, hvitgrimete mjølkeglasset bort til oppvaskkummen (Bv: 233).

Historien om Fredrik Lindgrens etterkrigstid avslutter verket, i en passasje som handler like mye om dattera hans Marie. Historien til Fredrik Lindgren er historien om kommunistenes etterkrigstid, om framveksten til AKP (ml) og denne bevegelsens "fadermord", bruddet med den Moskva-tro kommunismen til NKP, her framstilt gjennom bruddet mellom Fredrik Lindgren og Marie. Maries engasjement gleder i utgangspunktet faren, men han er skuffet over at bevegelsen ikke "tråkka i de stiene som tross alt var gått opp av andre, og knytta seg an til det som hadde vært arbeiderklassens store udødelige tanke i det 20. århundre, den som hadde blitt virkeliggjort gjennom den russiske revolusjon" (Bv: 250). I epilogens avslutning er dette det eneste temaet, uenigheten og konflikten mellom far og datter om Sovjetunionen. I omtalen av epilogen virker det som at det er denne historien som tillegges mest vekt, og at den fører til at epilogen kritiseres for kun å være med for å få plassert AKP (m-l) i verket. Et eksempel på dette kan være Eiliv Eides omtale av epilogen, i en anmeldelse av *Brød og våpen*:

Han [Fredrik Lindgren] jager faktisk sin datter Marie hjemmefra fordi hun, som den gode marxist-leninist hun er, snakker stygt om Sovjet og kaller regimet der et nazi-regime! Dette skjer i en noe påklistret epilog, der Solstad fører fortellingen opp til vår tid – antakelig nettopp for å nå fram til denne AKP-engelen, som er enda en representant for en art som går igjen i AKP-litteraturen, den marxist-leninistiske ungjenta, denne frelsende Solveig, som han endog kaller *Marie* – vel etter den hellige jomfru [...]. Det er en litt anstrengt avslutning på et verk som er imponerende på mange vis (Eide 1980).

Eide er ikke den eneste i romanens samtid som kaller epilogen for ”påklistret”, noe man må regne med at historien om Fredrik og Marie Lindgren må bære mesteparten av skylden for. Det er mye mulig at man kan kalle Marie Lindgren for en ”AKP-engel”, ut i fra hvordan hun er skildret i epilogen. Hvis man derimot ser på epilogen som et forstadium for den videre utviklingen i Solstads forfatterskap, forandrer bildet seg. Hvis det skal være noen fra det store persongalleriet i krigstrilogien man kan finne igjen i senere verk av Solstad, må det være Marie Lindgren, som Nina Skåtøy, fra *Gymnaslærer Pedersens beretning...* (Solstad 1982). Marie Lindgren og Nina Skåtøy har det til felles at de setter politiske hensyn over personlige, enten det er innenfor familien eller i kjærlighetslivet. Bruddet mellom far og datter avslutter verket:

- *Mener du det du sier? spurte Fredrik Lindgren.*
- *Ja! Ja!*
- *At Sovjetunionen er akkurat som Nazi-Tyskland?*
- *Ja! Ja!*
- *Det derre har jeg hørt før. Sant å si har jeg ikke hørt stort annet de siste tretti åra. Røde nazist sa dem te meg. Jo, da, jeg har hørt det før. Men ikke av dattera mi. Fredrik Lindgren stoppa opp, han sto der, plaga med ryggen, og strøyk fingerne over medaljen, som han hadde festa til brystet. Så på Marie, dattera, helt rolig innvendig, tenkte han. – Du kan gå, sa han, og du trenger ikke å komma igjen. Aldri. Du aner ikke å glad jeg var da du ble født, tenke seg te at jeg skulle få en jentunge etter meg, men nå kan du gå. Gå, sier jeg. Jeg kjennes ikke ved deg lenger. Marie reiste seg og gikk. Hun kjente faren sin og visste at han mente det, og at hun aldri kom til å oppsøke han mer. Dette var i 1974. Marie var 25 år. Mye har skjedd sia da, alt for mye, men ingen av dem har forandra oppfatning i grunnleggende spørsmål, og derfor kommer de aldri til å se hverandre mer. Fredrik Lindgren har rivi dattera ut av sitt hjerte, og dattera som veit hun er rivi ut, kjenner djupt inne i et stort sorgmod, en lettelse over det. Det er sørgelig alt sammen, men hun er letta (Bv: 253).*

Slik avsluttes altså krigstrilogien, og det settes således et punktum som ligger langt fra det som har vært den sentrale handlingen i verket. Tidsmessig avsluttes verket i 1974, omtrent da Solstad

begynte å arbeide med krigstrilogien. Det er et spesielt tidsperspektiv i avslutningen av denne passasjen. Marie vet at hun ”aldri kom til å oppsøke han mer”, og ”mye har skjedd siden da, alt for mye, men ingen av dem har forandret oppfatning i grunnleggende spørsmål, og derfor kommer de aldri til å se hverandre mer”. Dette må sies å være en lemfeldig bruk av ordet ”aldri”. Siden denne scenen tidfestes til 1974 og *Brød og våpen* kom ut i 1980, kan man ikke regne med annet enn at utsigerposisjonen ”nå” befinner seg i 1980. I 1974 er Marie 25 år og Fredrik er 64 år gammel. Det framstår ikke som spesielt plausibelt at denne uenigheten kommer til å være utslagsgivende for deres forhold for ”alltid”. Og hva menes egentlig med: ”mye har skjedd siden da, alt for mye”? Man kan lese det som spådom over hvilken vei dette kommer til å lede Marie inn på, den samme veien som får et tragisk endelikt i tilfellet Nina Skåtøy. Setningen kan også leses som et forsøk fra fortelleren til å klamre seg til *sin* ”oppfatning av grunnleggende spørsmål”. Det er vanskelig å unngå å tenke på forfatteren når man leser krigstrilogiens siste side. Noe som vi vet ”har skjedd” fra 1974 til 1980 er at Solstad har skrevet dette verket som disse linjene er avslutningen på. Han har i minst fem år jobbet med et historisk verk om krigsårene, et verk som er befolket av enkle, rettskafne arbeidere som i stor grad handler, og handler riktig, på grunn av magesfølelsen og deres innebygde følelse for hva som er rett og galt. Når han så skal skrive de siste sidene, som enten man vil det eller ikke har stor påvirkningskraft på det som har kommet før, velger han å skildre en bitter ideologisk konflikt mellom far og datter, som i stor grad ender opp med å skildre dem begge som fundamentalister. Dette påvirker verket som helhet. Gjennom resepsjonen av hele verket kan man lese at debatten rundt krigstrilogien i like stor grad er en debatt om AKP (m-l) som det er en debatt om framstillingen av krigen. Så i løpet av verkets siste sider dukker altså AKP (m-l) opp, og Fredrik Lindgren, en av de tydeligste helteskikkelsene i romanene, bryter med dattera si på grunn av en politisk uenighet. Hvorfor? En årsak kan være at han *ønsker* å forandre verket. Ønsker at det skal bli noe annet enn et historisk verk. Det er tydelig at grepet med en epilog frigjør noe som har vært kontrollert tidligere. Samtidig er det tydelig at epilogen i minst like stor grad peker framover, mot den videre utviklingen i Solstads forfatterskap.

Avslutning

Denne oppgavens utgangspunkt var en antagelse om at det eksisterer en indre konflikt i krigstrilogien mellom det politiske og litterære prosjektet. Et sentralt anliggende i oppgavens avslutning blir dermed å forsøke å slå fast om dette stemmer. I så fall: Hvis det er en konflikt mellom det politiske og litterære prosjektet, hvilket av dem går seirende ut? Er krigstrilogien et eksempel på at et politisk prosjekt overstyrer og ”ødelegger” litteraturen, et eksempel på ”litteraturens seier” ved at litteraturen bryter ut av den politiske tvangstrøyen, eller er verket en vellykket fusjon mellom det politiske og litterære, hvor de to elementene beriker hverandre? For å besvare dette må jeg ta opp igjen diskusjonen om hva jeg legger i begrepene ”politikk” og ”litteratur” i denne sammenhengen. Hva er det som konstituerer det politiske prosjektet i trilogien? Er det forfatterens uttalte intensjon, teksten selv, lesningene og resepsjonen eller en kombinasjon av disse? Slik jeg har vist har forfatterens uttalte intensjon i stor grad fått styre oppfattelsen av det politiske prosjektet i trilogien. En særegenhet med denne påvirkningen er at den har gått, tilsynelatende, i to forskjellige retninger. I forbindelse med *Svik* er altså det at han ”skriver om krigen fordi han vet det kommer en ny krig”, som er det styrende. Her bidrar forfatterens uttalte intensjon til lesninger som det ville vært vanskelig å komme fram til uten disse uttalelsene. Det er svært lite, om noe, i selve *Svik* som tyder på at dette egentlig er en roman om en framtidig krig. Det er det derimot enklere å se i *Krig*, hvor det er en gjennomgående argumentasjon for partisankrig og geriljakrigføring, som det er lett å se som argumentasjon for denne type krigføring ved et framtidig angrep på Norge. I forbindelse med *Brød og våpen* bidrar forfatterens uttalelser til å svekke den politiske siden av romanen. Men i dette tilfellet kan man si at han bidrar til en tendens som allerede finnes i selve romanen. Det er ikke mulig å lese *Brød og våpen* uten å bli slått av den resignasjonen som preger romanen, og i særdeleshet avslutningen og epilogen. Det er altså særlig to artikler og et intervju, som det er trykket utdrag av på omslaget til førsteutgaven av *Svik*,²⁴ som har hatt størst påvirkningskraft på selve trilogien, og dermed også på denne oppgavens framstilling av den uttalte forfatterintensjon. Innledningsvis definerte jeg begrepet ”verk” på en enkel og tradisjonell måte, rett og slett slik at romanene *Svik*, *Krig* og *Brød*

²⁴ ”Et langt foredrag...”, ”Foredrag på AKP (m-l) kulturkonferanse...” og intervjuet fra Klassekampen 17.08.1977, trykket i *Tilbake til Pelle Erobreren* og i et utdrag på omslaget av *Svik*

og våpen konstituerer verket ”krigstrilogien”. Men gjennomgående i denne oppgaven har vi sett at krigstrilogien forklares og leses ut i fra instanser og tekster som ligger utenfor selve romanene. Østenstad setter opp følgende formel for å definere verket: ”Verk = tekst + paratekst + metatekst” (Østenstad 2009: 86). Hvordan fungerer denne formelen på krigstrilogien? At parateksten og metateksten har hatt en påvirkning på oppfattelsen av ”alfa-teksten”, altså selve romanteksten, er åpenbart, men har denne påvirkningen vært så stor at man dermed skal definere den som en del av verket? Slik jeg har pekt på var det mange som oppfattet trilogien, og da særlig *Svik*, som et angrep på dem selv og den bevegelse eller samfunnsstand de tilhørte. Parateksten var en sterkt medvirkende årsak til dette. Særlig tittelen ”svik” hadde en svært markant påvirkning på lesningen av romanen. Tittelen og forfatterens uttalte intensjon definerte det politiske budskap som romanens primære funksjon, som overordnet romanens litterære verdi.

For å vende tilbake til utgangspunktet: Hva har denne oppgaven vist som underbygger antagelsen om en indre konflikt i verket mellom det politiske og litterære prosjektet? Og i så fall, lykkes krigstrilogien som politisk og litterært prosjekt? I innledningen til denne oppgaven definerte jeg ”det politiske” i verket som ”handling, struktur, litterær stil og personskildring som er motivert av det politiske prosjektet, slik det kommer fram i den uttalte forfatterintensjonen og i tekstintensjonen”, mens jeg definerte ”det litterære” som den ”handling og personskildring som ikke kan forklares ut i fra det politiske prosjektet, og som til en viss grad står i motsetning til dette”. Hvordan står disse definisjonene seg ut ifra hva jeg har vist i denne oppgaven? I forhold til de to intensjonsnivåene, kan man forstå verkets politiske prosjekt på ulike måter. Hvis man lar forfatterens uttalelser om at han ”skriver om krigen fordi han vet det kommer en ny krig” definere det politiske prosjektet, må man si at verket både lykkes og mislykkes. Hvis man sier at målet med å skildre krigshandlingene, slik det gjøres i *Krig*, er å argumentere troverdig for folkets vilje og evne til å yte motstand, så lykkes romanen med det. Samtidig finnes det nok av eksempler i romanene på at argumentet om folkets motstandskraft undermineres, særlig på grunn av den resignerte tonen i verkets avslutning. Men det er rimelig, slik jeg har vist at Morten Falck gjør i ”Svik – krig – nederlag: hvorfor tier kritikerne?”, å argumentere for at den resignerte og dystre avslutningen kommer som et nødvendig resultat av det nederlaget som krigen representerte for den norske arbeiderklassen. I Falcks lesning opptrer det ikke noe brudd i den politiske intensjonen i verket, og den resignerte avslutningen føyer seg inn i det helhetlige politiske og litterære prosjektet. Slik jeg har vist kan man peke på flere forhold som går i mot en slik

oppfattelse av krigstrilogien som et enhetlig politisk og litterært verk. Kittang gjør det når han spør seg om ikke ”diktarhanda byggjer ned mesteparten av den «beredskapen» som han ønskjer å byggje opp med den politiske handa” (Kittang 2000: 101). Kittang mener også at den resignerte avslutningen bare ”orkestrerer tonar som kling gjennom heile trilogien” (s. st.:103). Flere aspekter i min analyse av verket underbygger denne påstanden. For det første mener jeg å ha vist at personene som ”gjør det de må”, altså handler rett, gjennomgående gjør det ut i fra en subjektiv opplevelse av begivenhetene og sin egen moralske overbevisning. Både Ottar Simensen og Halvor Sørli følger en ideologisk overbevisning som kan framstå fornuftig innenfor romanenes univers, men som viser seg å lede dem i feil retning. Personene som handler riktig, som Edgar Strand, Fredrik Lindgren, Alf Lindgren og Unni Johansen, gjør det som selvstendig handlende personer. Selv for Fredrik Lindgren, en organisert kommunist, er det gjennom å bryte med partiets ideologiske respons på invasjonen og handle ut ifra magefølelsen at han handler rett i *Svik*. Man kan også merke seg i hvor stor grad den kroppslige opplevelsen vektlegges i deler av verket. Særlig tydelig er det i passasjen hvor Edgar Strand bestemmer seg for å dra og kjempe, som jeg har analysert i første del av analysekapittelet. Det er først og fremst den kroppslige opplevelsen av krigens verdighetstap som gjør at Edgar handler. Hvordan korresponderer en slik vektlegging av den kroppslige opplevelsen med den lukácsianske ”typen”?

Det er ikke i kraft av at han er et gjennomsnitt at typen blir type, men heller ikke fordi hans individuelle karakter får betydning – den være seg aldri så dyptpløyende skildret, men fordi alle menneskelig som samfunnsmessig vesentlig bestemmende momenter i en historisk epoke løper sammen, krysses og finner sitt uttrykk i ham (Lukács 1975: 188).

Edgar Strands oppvåkning både bryter og sammenfaller med denne definisjonen. Han bestemmer seg for å handle siden ”han innså, plutselig, at om dette var uverdigg, så var det ikke noe nytt, det hadde vært sånn hele tida. Tidene skifter, snart det ene, snart det andre, men ett er sikkert, det er han det går utover [...]” (Svik: 182). Det at Edgar knytter denne uverdigheten til summen av de tidligere nedverdiggelsene han som arbeider og arbeidsledig har måttet tåle, gjør at de ”menneskelige som samfunnsmessige vesentlig bestemmende momenter i en historisk epoke [...] finner sitt uttrykk i ham”. Men samtidig er det altså vanskelig å se bort i fra at Edgars individuelle karaktertrekk og hans kroppslige opplevelse av situasjonen blir gitt betydning. Edgar Strand er altså i denne scenen både en ”type” og et individ.

Slik jeg pekte på innledningsvis i denne oppgaven kan forholdet mellom det politiske og det litterære i trilogien også gjøres til et spørsmål om litterær form, hvor realismen representerer det politiske og modernismeestetikken representerer det spesifikke litterære. Kittang oppsummerer dette forholdet slik:

Georg Lukács ser motsetnaden mellom «realisme» og «modernisme» som uttrykk for ein uforsonleg motsetnad mellom to menneskesyn. Det eine er «sant» og det andre «falskt», og realismen kan berre sigre dersom det sanne kan vinne over det falske. Det ville vere ei forenkling å påstå at den «realismen» som sigrar i Dag Solstads romanverk, er den som stadfester ei «modernistisk» erkjenning av kløfta mellom mennesket og historia, og av individets ubotelege einsemd, uro og indre mørke. Men at ei slik erkjenning går gjennom heile romanverket og dannar ein djup klangbotn i det, er heva over tvil (Kittang 2000: 102).

Dette spørsmålet er sentralt for hvordan man skal plassere krigstrilogien i Solstads forfatterskap, og hvordan man skal vurdere dens litterære kvaliteter. Kittang legger altså vekt på at ”modernismen” og ”realismen” er i et samspill i trilogien, og at det langt på vei er dette samspillet som skaper den litterære verdien. Slik jeg har vist, forekommer det i andre lesninger av verket en oppfatning om at det bare er når ”modernismen” seirer at det finnes litterær verdi i trilogien, slik som Finslo presenterer det:

Høydepunktene som gjenstår fra Solstads historiefortolkning er derfor de stedene hvor han plukker ut enkeltsituasjoner og lar dem ukommentert uttrykke en større strukturell helhet. [...] De gjenværende innsiktene finner en i tekstens modernistiske skildring av detaljerfaringene fra historien (Finslo 1979: 22).

Et av aspektene i verket som rokker ved den realistiske stilen, er fortellerens funksjon i verket. Jeg har vist til flere tilfeller hvor fortelleren bryter inn i og kommenterer handlingen. I flere av disse tilfellene kan man si at fortellerens kommentarer understreker verkets politiske funksjon. Særlig tydelig er dette i passasjene hvor fortelleren konkluderer på leserens vegne. I disse tilfellene konstruerer fortelleren et ”vi” mellom seg og leseren, og konkluderer på dette ”vi” sitt vegne hvordan handlingen skal forstås. Når Ottar Simensen nekter sønnen sin å dra i krigen, vil ”alle dem som har kjempa for og trudd på arbeiderklassens rett til dette landet, de ønsker nå å gripe inn i denne historia og skrike til Ottar Simensen [...] men Ottar Simensen hører ikke at vi roper til han” (Svik: 184-85), og når Ivan Karlsen dør under arbeidsinnsats i Tyskland konkluderer fortelleren med at ”den som har forstått Ivan Karlsens skjebne vil alltid hate sitt eget lands borgerskap (Bv: 145). Dette er eksempler på at fortelleren selv insisterer på en politisk

lesning, altså på det tekstintensjonelle nivået. Den kommenterende fortelleren har av Hoem blitt beskrevet som en ”jeg-forteller”, en betegnelse som åpenbart er feilaktig. Samtidig er det klart at det ”vi” som opptrer i noen passasjer skaper en usikkerhet i forhold til den autorale fortellerens utsigerposisjon. Fortellerens konklusjoner på leserens vegne er et av de tydeligste eksemplene på konflikten mellom det politiske og det litterære i krigstrilogien, siden de så tydelig er politisk motivert, samtidig som det er vanskelig å se deres litterære funksjon, eller verdi.

Hva kan man si om utviklingen av verkets posisjon i Solstads forfatterskap og i den norske litteraturhistorien? For det første mener jeg å ha vist at verkets samtid i stor grad var åpen for den litterære formen i trilogien. Den ”sosialistiske realismen” som Solstad bedriver i krigstrilogien, var en del av en markant strømning i den norske litteraturen, og ble møtt med velvilje fra flere anmeldere og akademikere. Samtidig ble verket også møtt med motstand. I verkets samtid var det både framstillingen av historiske begivenheter og bevegelsen forfatteren tilhørte som hadde provokativ kraft. I ettertiden er det tydelig at krigstrilogiens posisjon som ml-litteratur har bidratt til at verket i større grad sees på som et uttrykk for en politisk bevegelse, enn som et selvstendig litterært verk.

Det som først og fremst er unikt med krigstrilogien er at verket framstiller arbeiderklassens krigshistorie, med et tydelig politisk prosjekt og en vilje til å la litteraturen formes av å være ”i folkets tjeneste”. Det politiske og det litterære fungerer ikke i et harmonisk samspill, det politiske prosjektet hemmer til tider den litterære utfoldelsen, og de litterære personene handler ikke alltid i tråd med det politiske prosjektet. Akkurat i disse gnisningene befinner trilogiens særegne litterære kvalitet seg. Krigstrilogiens politiske og litterære prosjekt både motarbeider og styrker hverandre. Vi burde i dag ha nok historisk avstand til både krigen og 70-tallet til faktisk å kunne lese krigstrilogien, som det særegne uttrykket for politisk vilje og litterær evne som verket faktisk er. At verket i dag fortjener å leses, og at parentesen rundt det burde fjernes, er det etter min mening ingen tvil om.

Litteratur

Primærtekster

Solstad, Dag. 1977. *Svik. Førkrigsår*. Oslo

Solstad, Dag. 1978. *Krig. 1940*. Oslo

Solstad, Dag. 1980. *Brød og våpen*. Oslo

Tekster om krigstrilogien og Dag Solstads forfatterskap

Bache-Wiig, Harald. 1977. "Dag Solstad – spiral, sirkel og tangent". I *Linjer i norsk prosa. 1965-1975*. Red. Helge Rønning. Oslo, s. 119-57

Bache-Wiig, Harald. 1978. "Arbeiderklassen med blendingsgardinet nede? Dag Solstad: *Svik. Førkrigsår*". I *Vinduet*, nr. 2/1978, s. 86-88

Dalgaard, Olav. 1978 "Opplegg til ein storroman". I *Dag og Tid*, 16.02.1978

Eide, Eiliv. 1978. [Anmeldelse]. I *Bergens Tidene*, 03.12.1978

Eide, Eiliv. 1980. "Norske arbeidsfolk under annen verdenskrig". I *Bergens Tidene*, 25.10.1980

Ekeland, Anders. 1978. "En bok som forfalsker historien". I *Argument*, nr. 1/1978, s. 28-30

Falck, Morten. 1981. "Svik – krig – nederlag: hvorfor tier kritikerne?". I *Røde Fane*, nr 4-5/1981, s. 64-71

Finslo, Yngve. 1979. "Å stryke historien mot hårene. Historiefortolkning i Dag Solstads romaner «Svik» og «Krig» og i Peter Weiss' «Motstandens estetikk»". I *Vinduet*, nr. 1/1979, s. 15-30

Friheten. 1978. "Det virkelige sviket". [Ukjent artikkelforfatter]. Nr. 5/1978

Hagen, Øystein. 1980. "Under tysk okkupasjon". I *Klassekampen*, 20.11.1980

Hoem, Knut Ameln. 1999. "Om historia og realismen – og ikkje minst om tidsånden i Dag Solstads krigstrilogi og i romanen om Aker". I *Vagant* nr. 3/1999, s. 41-50

- Karlsson, Peter. 1978. "Därför svek kommunisterna 1940". I *Clarté*, nr. 2/1978
- Kittang, Atle. 2000. "Dag Solstads elegiske realisme. Ei lesing av krigstrilogien". I *Narrativt begjær. Om Dag Solstads forfatterskap*. (Red). Trygve Kvithyld. Oslo, s. 79-106
- Kjærstad, Jan. 1984. "Det særegne med å være nordmann. Samtale med Dag Solstad". I *Vinduet*, nr. 3/1984, s. 11-18
- Klassekampen. 1978. "Mer enn opplagstallene som gjør boka seierrik". [Ukjent artikkelforfatter]. 20.06.1978
- Larsen, Reidar T. 1978. "Dag Solstads overraskelse". I *Ny Tid*, 16.03.1978
- Løberg, Kai Ingar. 1979. Svik. Førkrigsår. *Forsøk på en analyse*. Hovedoppgave i nordisk. Universitetet i Oslo
- Michelsen, Per Arne. 1995. "Å avdekke «historia i sin vorden» – Mytologi og mentalitet i Dag Solstads krigstrilogi". I *Nazismen og norsk litteratur*. Red. Bjarte Birkeland m.fl. Oslo, s. 388-404
- Moen, Stig. 1980. *Kritisk. Urein. Dogmatisk. En sammenlikning av Dag Solstads Svik. Førkrigsår og Kjartan Fløgstads Dalen* Portland. Hovedoppgave i nordisk. Universitetet i Trondheim
- Rusnak, Otto. 1980. *En sammenlikning av Hans Scherfigs Frydenholm og Dag Solstads Krig.1940*. Hovedoppgave i nordisk. Universitetet i Oslo
- Sletteland, Kjetil. 2004. *På sporet til det tapte tog: Dag Solstads 70-talls romaner*. Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap. Universitetet i Bergen
- Solheim, Torolv. 1978. "Litteratur og historieskriving – om Dag Solstads roman «Svik»". I *Argument*, nr. 1/1978, s. 44-46
- Østenstad, Inger. 2009. *Hvorfor så stor? En litterær diskursanalyse av Dag Solstads forfatterskap*. Avhandling for ph.d.-graden. Universitetet i Oslo

Andre tekster av Dag Solstad

- Solstad, Dag. 1977a. "Vi vil få et nytt 1940, derfor bøker om krigen" [Intervju i Klassekampen 17.08.1977]. I *Tilbake til Pelle Erobreren. Artikler og intervjuer om arbeiderlitteratur*. Oslo, s. 73-75
- Solstad, Dag. 1981. "Hvem er det som snakker? Del en". [1975]. I *Artikler om litteratur. 1966-1981*. Oslo, s. 182-90

- Solstad, Dag. 1981. "Hvem er det som snakker? Del to". [1976]. I *Artikler om litteratur. 1966-1981*. Oslo, s. 191-202
- Solstad, Dag. 1981. "Et langt foredrag om materialismen, polemikk mot dogmatismen – særlig da formalismen – og et forsøk på å beskrive min egen arbeidsmetode i forsettet på å være en materialistisk forfatter". [Opprinnelig holdt som foredrag i 1978]. I *Artikler om litteratur. 1966-1981*. Oslo, s. 226-54
- Solstad, Dag. 1981. "Foredrag på AKP (m-l)s kulturseminar på Dokka". [Opprinnelig holdt som foredrag i 1980]. I *Artikler om litteratur. 1966-1981*. Oslo, s. 290-95
- Solstad, Dag. 1982. *Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkelsen som har hjem søkt vårt land*. Oslo
- Solstad, Dag. 1987. *Roman 1987*. Oslo

Generell litteratur

- Det nye testamentet. Ny oversettelse av 1975*. 1975. Oslo
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 1997. *Litteratutvitenskapelig leksikon*. Oslo
- Lukács, Georg. 1975. "Forord til Balzac og den franske realismen" [tys. orig. 1952]. Overs. Nils Johan Ringdal. I *Realisme* av Georg Lukács. Red. Helge Rønning. Oslo, s. 185-98
- Rønning, Helge. 1975. "George Lukács og realismen". I *Realisme* av George Lukács. Red. Helge Rønning. Oslo, s. 7-23
- Sunde, Asbjørn. 2009. *Menn i mørket*. [1947]. Oslo